ISSN 0130-6405

90

8

ИСКУССТВО КИНО

«Монастыри на Руси»

«Под благодатным покровом»

«Храм»

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

8 90

Содержание

VI съезд кинематографистов СССР

3 Декларация об образовании Союза кинематографистов СССР на федеративной основе

4 Решение VI съезда кинематографистов СССР

6 Обращение к Президенту СССР товарищу М. С. Горбачеву

Свободная тема

7 **Виктор Гульченко.** «Небо в алмазах»

Дискуссии

16 **Евгений Бич.** Реабилитация идеи, или Преображение?

24 **Борис Хазанов.** Из письма...

26 **Андрей Нуйкин.** О «Покаянии» ли спор?

31 **Лариса Миллер.** А на экране, на экране...

Мир души

32 **Георгий Федотов.** Защита России

„ИК". Избранная проза

45 **Фридрих Горенштейн.** Зима 53-го года

Диалог с читателем

60 **Мефодий Смольняков.** Андрей Тарковский как религиозный мыслитель

Кинематограф 90-х

Разборы и размышления

63 **Сергей Богдановский.** Размышления без разбора

69 **Андрей Еремин.** Медитация на тему Исхода

75 **Николай Пальцев.** Евангелие от Скорсезе

82 **Лилия Аврутина.** Поэтика завтрашнего дня?

Необязательные заметки

89 **Сергей Муратов.** Почему документальное кино не принадлежит народу?

93 **Андрей Турков.** «Правде не во вред»

Портреты

97 **О. Горностаева.** Всегда за гранью

Теория, история

103 **Андрей Тарковский.** Лекции по кинорежиссуре

114 **Юрий Богомолов.** По мотивам истории советского кино

Сценарий

125 **Л. Корсунский.** Сумасшедший корабль

За рубежом

К 90-летию Луиса Бунюэля

147 **Серж Зильберман:** «Хоть я и моложе, я был ему как отец»

Иллюзион

152 **Ольга Рейзен.** «Забытые»

Ракурс

155 **Тереза Карпентер.** Арнольд Шварценеггер — человек, создавший самого себя

163 **Досье «ИК»: Берт Ланкастер, Луи Маль, Пьер Ришар**

„ИК". Избранная проза

165 **Жерар Депардье.** Украденные письма

174 **Фильмография**

In this issue:

Materials of the 6th Congress of Soviet filmmakers **(p. 3)**

Victor Gulchenko on modern situation in Soviet society **(p. 7)**

Revolution and morality **(pp. 16, 24, 26)**

Verses of Larissa Miller **(p. 31)**

Georgy Fedotov's philosophical notes **(p. 32)**

"The Winter of 53". The end of the novel by Fridrikh Gorenstein **(p. 45)**

Our readers about Andrey Tarkovsky **(p. 60)**

Reviews of the films: "The Temple", "The Parson", "Russian Monasteries", "Under The Paradise Cover" **(p. 63)**, "Museum Visitor" **(p. 69)**, "The Last Temptetion of Ghrist" **(p. 75)**, "Save And Protect" **(p. 82)**, "Give Us This Day" **(p. 93)**

Problems of documentary films' distribution **(p. 89)**

Yelena Sakanian and her films **(p. 97)**

Andrey Tarkovsky. "On Film Direction" **(p. 103)**

History of Soviet cinema by Yury Bogomolov **(p. 114)**

"The Mad Ship". A script by Lev Korsunsky **(p. 125)**

Luis Buñuel **(p. 147, 152)**

Arnold Schwarzenegger **(p. 155)**

Dossier "IK": Burt Lankaster, Louis Malle, Pierre Richard **(p. 163)**

"The Stolen Letters" by Gerard Depardieu **(p. 165)**

Filmography **(p. 174)**

©

Журнал
«Искусство кино», 1990

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:

125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.

Телефон: 151-02-72

Сдано в набор 18.05.90.
Подп. к печати 28.06.90. А07355
Формат бумаги 70×100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15, 65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 1036
Цена 1 руб. 30 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

VI съезд кинематографистов СССР

Три дня в июне — время работы VI съезда кинематографистов СССР, который собрался спустя четыре года после предыдущего V, как известно, по праву снискавшего славу революционного. Делегаты VI съезда продемонстрировали единодушие и активность в своих гражданских позициях. Однако на живую и плодотворную дискуссию, связанную с сегодняшней практикой и ближайшим будущим нашего кино, этой активности не хватило.

И все же съезд как бы обрел второе дыхание при решении таких важных вопросов, как новая структура творческого союза, выбор его председателя. Понимая всю их важность, делегаты со всей серьезностью и ответственностью отнеслись к обсуждаемым проблемам. В результате союз преобразован на федеративной основе, став содружеством суверенных национальных и территориальных организаций кинематографистов, а председателем Союза кинематографистов СССР подавляющим большинством голосов (400 против 80) был избран Давлат Худоназаров, таджикский режиссер и оператор, народный депутат, член Верховного Совета СССР.

Первым его заместителем стал режиссер Андрей Разумовский, президент Ассоциации независимого кино, заместителем — кинодраматург Мария Зверева.

Ниже публикуются документы, принятые съездом.

Декларация об образовании Союза кинематографистов СССР на федеративной основе

VI съезд Союза кинематографистов СССР своим решением преобразовал наше творческое содружество в Федерацию суверенных национальных и территориальных организаций кинематографистов, действующих в соответствии с собственными уставными документами и объединенных на основе заключенных между собой договоров, в которых положение каждого определяется индивидуально.

В рамках союза действуют на основе собственных уставов профессиональные гильдии и ассоциации, образующие свой совет. Взаимоотношения между Советом гильдий и ассоциаций и Союзом кинематографистов определяются договором.

Наш союз призван помогать членам своих организаций в реализации творческих, профессиональных, гражданских и социальных интересов, защищать их права и свободы, честь и достоинство как на территории страны, так и за ее пределами.

Союз является неправительственной организацией и действует на основе полного самоуправления, самофинансирования и самоокупаемости.

Основными принципами деятельности Союза кинематографистов являются:

уважение различных политических и художественных позиций;

гарантия независимости и творческой свободы каждого кинематографиста;

защита общечеловеческих нравственно-гуманистических идеалов и национальных традиций кинематографии.

При всем разнообразии наших взглядов, интересов и устремлений мы едины в нашей верности киноискусству.

Нашим центральным органам — Совету федерации, Совету представителей, председателю и двум его заместителям, избранным на VI съезде, мы поручаем:

защиту общих интересов федерации и выработку политики взаимодействия с государством по экономической поддержке кино;

законодательные инициативы общесоюзного значения и прежде всего — подготовку Закона о кино;

разрешение споров и конфликтов по поручению объектов федерации и каждого отдельного кинематографиста с государственными и общественными организациями и учреждениями;

заботу о нашей молодежи и наших ветеранах;

совершенствование принципов кинопроизводства, кинопроката, видео и телевидения на основе развития всех форм собственности;

вести международную деятельность, в том числе коммерческую, а также совершенствовать двусторонние и многосторонние соглашения о сотрудничестве; организовывать самостоятельно и принимать участие в организации международных кино- и телефестивалей и смотров в СССР, международных конференций, симпозиумов, участвовать в аналогичных мероприятиях за рубежом; решать вопросы о целесообразности вступления в международные и региональные неправительственные организации и о выходе из них; сотрудничать с советскими национальными центрами международных неправительственных организаций, осуществлять внешнеэкономическую деятельность, используя для этого средства своего валютного фонда;

стимулирование технического прогресса;

кинообразование;

учитывая усиливающиеся центробежные тенденции сегодняшнего дня, разработать принципы всесоюзного прокатного рынка, защищающие интересы национальных кинематографий;

разработать положение о Совете федерации, статусе его члена, его центральных органов, структуру аппарата и утвердить их на Совете федерации.

Съезд считает, что в условиях перехода к рыночной экономике, галопирующей инфляции, острейшего дефицита, надвигающейся безработицы борьба за интересы каждого члена союза становится главным делом нашей федерации.

Съезд поручил Совету федерации подготовить Договор (учредительный документ) для его подписания на очередном пленуме.

Решение VI съезда кинематографистов СССР

VI съезд кинематографистов СССР считает работу правления СК СССР за период, прошедший с V съезда, полезной и плодотворной.

Наиболее важным результатом деятельности правления явилось превращение союза из послушного придатка административной системы в независимую авторитетную силу. В сложной ситуации, руководствуясь решениями V съезда, союз взял на себя инициативу и ответственность за выход советского кино из глубочайшего творческого и организационного кризиса. Начат демонтаж складывавшейся десятилетиями системы административного управления кинематографом. Одной из самых значительных акций союза было создание конфликтной комиссии и вся ее работа, позволившая реабилитировать и выпустить на экраны СССР и других стран целый ряд запрещенных ранее фильмов. Покончено с беспардонным вмешательством чиновников и цензуры в творческий процесс. При поддержке Союза кинематографистов СССР возникло альтернативное, независимое кино.

Съезд одобряет решительные демократические акции Союза кинематографистов СССР в общественно-политической жизни страны.

Съезд отмечает, что, к сожалению, многие важные начинания союза не были реализованы. Некоторые полезные инициативы по объективным и субъективным причинам дали противоречивые результаты. Речь идет о модели перестройки кинематографа, о состоянии кинопроката, о кинообразовании, о социальной защите кинематографистов, о неопределенной центристской структуре союза.

VI съезд постановляет:

1. Утвердить программу преобразования Союза кинематографистов СССР на основе принципов, изложенных в «Декларации об образовании Союза кинематографистов СССР на федеративной основе».

2. Поручить Совету представителей конкретную разработку устава и основных принципов, изложенных в Декларации. Утвердить эти документы на пленуме Совета федерации.

3. Поручить Совету федерации:

добиться принятия Закона о кино в соответствии с предложениями, внесенными VI съездом;

содействовать коренному и принципиальному преобразованию Госкино СССР и государственных республиканских структур, положив в основу экономические механизмы и принципы государственного субсидирования по отношению к кинематографу;

в кратчайший срок разработать проект создания Фонда развития киноискусства с целью бюджетного финансирования кинообразования, авторского, экспериментального, детского, неигрового кино. Особой заботой фонда должно стать развитие киноискусства национальных республик и кинематографии малочисленных народов;

оказать помощь по созданию в республиках национальных фильмотек и фестивальных центров;

добиться принятия Закона об авторском праве, соответствующего международным юридическим нормам;

добиться незамедлительного принятия Закона об интеллектуальной собственности, способного обеспечить права и защитить интересы кинематографистов;

разработать механизм, защищающий авторское право творческого коллектива на уже созданные и создаваемые фильмы;

разработать и утвердить в переходный период принципы справедливого распределения доходов от проката фильмов, которые являются собственностью творческих коллективов. Права собственности на все советские фильмы, произведенные в прошлом или создаваемые впредь, должны принадлежать студиям (в определенных случаях организациям или лицам), их создавшим;

поручить в кратчайший срок подготовить окончательный вариант предложений по реорганизации системы распространения и показа фильмов (проката и киносети) с учетом видео, ТВ и кабельного ТВ. Совместно с другими заинтересованными творческими союзами и организациями разработать единый закон об обуздании нелегального видеопроката. Добиться принятия правительственного постановления о решительной борьбе с видеопиратством в стране, предусматривающего уголовную ответственность и систему штрафов за показ некупленных картин, с обязательной выплатой авторского вознаграждения создателям этих фильмов. Привлечь внимание мировой кинообщественности к вопиющим фактам нарушения существующих норм международного авторского права и добиться создания международной инспекции;

разработать программу экономического развития и финансового оздоровления союза с учетом предложений, высказанных на съезде;

реализовать комплексную программу кинообразования, разработанную Советом по кинообразованию СК СССР. Добиться вывода ВГИКа из подчинения Госкино и передать его СК СССР по аналогии с Литературным институтом, принадлежащим СП СССР;

добиться реализации разработанной программы альтернативного кинообразования;

преобразовать редакционно-издательский отдел ВТПО «Киноцентр» в самостоятельное издательство СК СССР, приняв все необходимые меры для развития его материально-производственной базы. Создать условия для издания еженедельной независимой киногазеты «Зеркало» и других новых всесоюзных и республиканских периодических изданий;

обратить внимание на кризисное состояние телевизионного кино, являющегося существенной частью нашей кинокультуры, и на засилье грубого административного диктата в этой области со стороны Гостелерадио; в содействии с другими общественными организациями бороться за независимый канал ТВ, отстоять телекино, как необходимую отрасль общей кинематографии;

обратить внимание на катастрофическое состояние производственной базы и кинотехники и сделать все для исправления этого положения.

4. Съезд безусловно поддерживает курс на рыночную экономику, настаивает на все-

мерном содействии развитию независимого кино и частного предпринимательства в сфере производства и проката фильмов. Вместе с тем съезд выражает озабоченность опасностями, которые таит в себе тотальная коммерциализация. Союз должен стать защитником культурных ценностей и права художника на творческий эксперимент; добиться скорейшего введения в действие системы профессиональных контрактов, юридически обеспечивающих права кинематографистов.

Съезд кинематографистов СССР обращается в Верховный Совет СССР с настоятельным требованием отменить предлагаемый правительственный закон о налогах — налог на творческие союзы, их организации и предприятия. В уже принятый закон «О подоходных налогах с населения» внести соответствующие изменения по снижению процента налога с авторского гонорара как обесценивающего творческий труд, подрывающего всякую заинтересованность творческих работников в создании некоммерческого кинематографа как существенной части культуры. Новый закон резко снижает материальный уровень жизни художников, лишает их тем самым независимости.

Съезд обращается к другим творческим союзам с призывом к решительному протесту, если этот дискриминационный в отношении культуры закон не будет разумно откорректирован в сторону снижения налога.

●

Съезд выражает уверенность в том, что принципы устройства Союза на индивидуальных федеративно-договорных началах будут способствовать не разобщению, а сплочению нашего общества.

Обращение к Президенту СССР товарищу М. С. Горбачеву

Уважаемый Михаил Сергеевич!

Союз кинематографистов СССР одним из первых поддержал политику перестройки, демократизации и гласности, связывая с этими историческими процессами свои надежды по реализации глобальных демократических решений, в том числе в области внутригосударственного устройства.

В настоящий момент, собравшись на свой VI съезд, мы испытываем глубокую озабоченность по поводу событий в Литве.

Мы понимаем, что процесс возрождения государственности Литвы — явление неоднородное, связанное со сложными политическими и гражданскими проблемами, с возможными ошибками одной и другой стороны. Но нельзя не видеть и того, что литовский народ желает жить согласно естественному общепризнанному праву на самоопределение.

Каким бы сложным и болезненным ни был этот процесс, надо полностью исключить, как мы считаем, любые силовые методы его решения и прежде всего экономическую блокаду республики.

Мы надеемся, уважаемый Президент, на вашу государственную мудрость, вашу приверженность общечеловеческим идеалам и верим, что вы найдете справедливое, гуманное решение этого вопроса.

VI съезд кинематографистов СССР

Принято 6 июня 1990 года

Виктор Гульченко

«Небо в алмазах»

I

Нет, наверное, почвы благодатнее для посрамления идеала, чем наша, российская.

Природная ли непутевость, вековечное ли косноязычие или, напротив, кротость сродни ангельской, близость к блаженным и юродивым — что-то ведь позволяет Судьбе не просто шутить и озорничать, а порою прямо-таки жестоко глумиться над нами!

Если это проклятие свыше — так за что? Пусть скажет всевышний: за что?

Мы готовы и далее нести свой крест и веровать, если это в действительности *наш* крест, если не произошло какой-нибудь чудовищной, поистине трагической ошибки.

Веровать — готовы. Заблуждаться — надоело. Обрыдло.

Политиканство, надолго помрачившее российский ум, впору приравнять к наитягчайшему преступлению перед отечеством и даже шире — перед гражданами других держав.

Идеологизация всей страны взамен истинной, текущему веку приличествующей ее электрификации, привела к ошибкам, грандиозный масштаб которых доведется осознать лишь нашим внукам или правнукам.

Внукам и правнукам завещано увидеть «небо в алмазах». Нам — волюнтаристским повелением было назначено жить при коммунизме. Знал бы Никита Сергеевич, в какое небо он попал пальцем своим! Знал бы — ни за что бы не пообещал...

В словаре политиканства, скромном, как у Эллочки-людоедки, понятие «великого» до сих пор одно из любимых.

Все-то у нас «великое»: и просторы (что правда, то правда), и время, и дела, и люди.

Великие вожди, сменяя друг друга, вдохновенно ведут в великое будущее великий же народ.

Так Данко вел людей из тьмы к свету, освещая путь горящим сердцем. Функции были строго поделены: Данко — с горящим сердцем, люди — с горящими от возбуждения глазами.

Данко было труднее всех. Он, вождь, принес себя в жертву другим. Его жертвенность и составила его величие.

А если сами вожди приносят в жертву других?

Величие любого ведущего — в ответственности перед ведомым. Перед одним, перед тысячей, перед миллионами ведомых.

Христос велик ответственностью перед верующими в него. Он — первый идеал в святой чреде идеалов. Надо ли

говорить, что нет более великого греха, чем предать Христа или отказаться от него. Христопродавцы, конечно, подлее нехристей, но и на последних лежит тяжкая вина.

Разрушая храмы, политиканствующие нехристи не могли отнять веры, они лишь препятствовали исполнению ритуала веры. Они — ловкие изобретатели ритуала иной, собственной веры.

Вера — крепчайший материал всего сущего. Чтобы ее хотя бы подорвать, требуется очень и очень много усилий.

И все же это свершилось: божью веру подорвали!

Безбожие — не доблесть. Человек без Бога в душе — он и не человек уже; он скорее, недочеловек.

Атеизм «воинствующих безбожников» не мог, разумеется, одолеть истинную религиозность. Атеизм мог лишь отрицать веру, декретировать неверие и, хуже того, постулировать новую веру: в рай прямо на земле. На той самой земле, где осквернялись, оплевывались храмы господни. Плевали в лицо самой Истории: запечатленная где в камне, где в дереве красота духа человеческого, его завет и его надежда вдруг с энтузиазмом чистых безумцев были подвергнуты сокрушительному остракизму. Замахиваясь на Бога, попали прямо в Человека.

Устроить в помещении церкви клуб, склад или мастерскую — дело как будто нехитрое. Дело и вправду нехитрое, если позабыть, что таким простейшим образом незаметно *преступаешь черту,* пополняя ряды действующих лиц мракобесия. Посягнув на Бога, уже легко грозить кулаком творению божьему, Природе — поворачивать реки вспять, осушать моря, наводнять пустыни, вырубать леса, обезображивать и губить города и деревни и подготавливать планету к последнему взрыву.

Слова о «мировом империализме» и «мировом коммунизме» легко выводятся на бумаге. Бумага, пока она есть, все терпит. Но вот уже кончается и бумага. Кончается и терпение самых терпеливых, столько лет подготавливаемых к «последней и решительной» схватке двух мировых гидр. Ну, схватятся гидры — а дальше?.. Дождь повсеместного счастья оросит планету? Даже если бы он не был радиоактивным, этот дождь, даже если бы вместо одного ядерного гриба появились бы миллиарды пригодных к вкусной и здоровой пище грибов — как их поделить, никого не обидев? Сколько дать молодым и сколько старым; сколько выделить тучным и сколько худым; сколько вручить вождям и сколько ветеранам прошлых войн и участникам этой вот — последней войны двух гидр и т. д. и т. п.

Социальная справедливость — не в том, чтобы «взять все и поделить», а в том, наверное, чтобы сытый по возможности разумел голодного, а голодный не завидовал бы сытому черной «классовой» завистью. Как этого достичь, не знаем. А пока не знаем — не станем разрушать храмы...

II

Ход Истории имеет, как известно, и пародийные, фарсовые обороты.

Предположим кощунственное: а вдруг гримаса Истории, в частности, в том, что Октябрь семнадцатого оказался пародией Февраля?

В конце концов, смена месяцев, времен года — уже пародия. Весна пародирует зиму, лето — весну, осень — лето и, наконец, вновь наступающая зима пародирует осень.

А весна нынешнего года в Прибалтике в чем-то спародировала, например, пражскую весну 1968 года. Дубчек и Гавел, отверженные герои той весны, ныне заняли первые должности в меняющейся Чехо-Словакии. Их беда и счастье в том, что сами они не менями своих убеждений.

Блокада Прибалтики (эти строки пишутся в середине мая), в свою очередь, пародирует самым неожиданным образом блокаду одной закавказской республики другой. В одном случае республики-соседи выясняют отношения посредством блокады — и это не может не вызывать осуждение. В другом случае ратующий за правовую чи-

стоту Центр «учит» окраину по праву большого и сильного — по-семейному, так сказать. Что ж, идея семьи «братских народов» настолько овладела державными умами, что к уходу из семьи трудно отнестись не иначе, чем по-домашнему. Осталось только определиться: когда блокада во вред, а когда — во благо. Определиться и убедить наказуемых. Иначе в Баку, Ереване, Степанакерте, Вильнюсе, Риге, Таллинне, да и других городах начнут задумываться: что же все-таки позволено Юпитеру, а что — Быку?..

Случай пародии семнадцатого года, с которого мы начали, конечно же, не чета прочим. Это особый случай, если не сказать — исключительный. Именно к нему прежде всего применимо заболтанное определение «судьбоносный». В случае семнадцатого года Октябрь спародировал Февраль с наидерзким остроумием. В Феврале власть была завоевана революционным путем, в Октябре присвоена контрреволюционным (по отношению к Февралю) переворотом. «С точки зрения коммунистической морали,— писал Ленин,— нравственно, морально лишь то, что способствует уничтожению старого мира и укрепляет социалистический строй».

Герои Октября, гениально уловивши момент, почти бескровно провозгласили предстоящее чудо. Кровь пролилась несколько позже, и пролилась обильно. И тогда вновь подтвердилось: чудес на свете не бывает. По прошествии лет сам Октябрь оказался пародией чуда. Как «военный коммунизм»— пародией коммунизма утопического. Или как «экономная экономика»— пародией экономики, разваленной у нас до таких степеней, что головы ее спасителей посетила отважная мысль об экономике «планово-рыночной»: это разом (по принципу искандеровского «козлотура») пародирует обе хозяйственные структуры — и плановую, и рыночную. Или как в свое время «развитой», «зрелый» социализм стал пародией социализма «с человеческим лицом».

В нем, в «человеческом лице»,— по существу, все дело. Человек не просто звучит «гордо». Человек, как правило, еще звучит и весьма сложно. Учитывая эту сложность, автор «Бесов» предугадал эволюцию социалистического чуда, различил политику и политиканство.

Волшебные корни Октября — в идеализме (или догматизме?) материалистов, пренебрегших человеческим фактором. Стремясь немедленно и непременно одарить мир коммунизмом, они недоучли готовность мира принять этот дар с должным вниманием и благодарностью. Более того, при этом они были не прочь прибегнуть к силовым приемам.

Новая мораль взамен старой позволила Октябрю быстро распрощаться с Февралем. «Караул устал»— и нет Учредительного собрания. Нет вчерашних собратьев, готовивших революцию.

Политический имморализм освобождал от излишней щепетильности в выборе средств для достижения целей Октября.

Ленин безусловно замышлял грандиозное свое предприятие иначе, чем оно вышло в действительности. Ленин, пожалуй, самая счастливая и самая трагическая фигура XX века. Ленин не мог не быть счастлив, осуществив начало задуманного. И он же, смеем думать, испытал немалые потрясения (а может быть, и буквально лишился дара речи), когда обнаружил, какие сбои начала давать лелеемая им мечта.

Трагедия Ленина — пока «белое пятно» нашей истории. Исследовать эту трагедию еще предстоит. Нападки на Ленина, задним числом осуществляемые взамен прежнего безудержного восхваления, справедливы в той же степени, в какой справедлив, например, «красный террор». Ленин по справедливости может быть судим только судом Истории, а не одним судом тех, кто пошел за ним как за Данко, и не тех, кого он повел силою, и не тех даже, кто не пошел за ним, а пошел против него. Обвинять и оправдывать Ленина негоже, пока не прояснен будет весь контекст, в котором осуществлялась его мечта. Многие ошибки Ленина сегодня уже несомненны, как очевидно уязвимой представляется ныне имморалистская политическая этика большевизма, на почве которого буйно взросла современная партократия. Но,

пытаясь сбросить ленинский памятник с пьедестала современности, не позабудем, что это *наш* памятник *ему*, а не *его* памятник *себе*. Сбрасывать в таком случае следует и нас.

Ленин — первая жертва диктатуры собственной мечты, этого выдающегося «предрассудка любимой мысли». То, что жертвами мечты сделались миллионы, поделим и на других — на «верных ленинцев», среди которых, видит Бог, отнюдь не все были мечтателями.

Ленина, в свою очередь, спародировал (и весьма зловеще) Сталин, Сталина — Хрущев, Хрущева — Брежнев, Брежнева — ... Чтобы продолжить данный ряд без ошибок, необходимо дожить до исторического понедельника...

III

Еще в пору Ивана Грозного Александровская слобода, в которой он любил жить, являла собой замечательный объект пародии. В слободе этой с таким искусством сочетались благочестие и разврат, что современным вождишкам районного, областного и даже центрального масштаба умению государеву еще учиться и учиться. Грозный настаивал на крайнем благочестии: оно позволяло искупать крайний разврат. Клин вышибался клином.

От традиции великого царя грешить и каяться до наших времен добралась, пожалуй, лишь первая ее часть: грешить. Вернее, так: грешим в одиночку, каемся — будто проводим посевную кампанию — авралом и вместе.

Когда гробили живых в лагерях, тюрьмах, на «великих стройках коммунизма» — не каялись. Каемся теперь — согрешив пострашнее Грозного и его опричников.

Идеологизация всей страны, перерастание политики в политиканство, установление диктатуры партии, хроническое экономическое невежество, поддерживаемое неучами-прохиндеями из числа «народных академиков» и «красных профессоров», потребовало не только замены веры, но и внедрения нового ритуала по поддержанию новой веры. Политиканство вознамерилось заместить поверженную Церковь.

В разработке свода правил и установлений партийного ритуала много умения выказали аппаратчики ВКП(б). Но нельзя не отметить и талантов партийцев «третьего рейха», на каком-то этапе догнавших и перегнавших наших.

Партийный ритуал тесно связан с эстетикой соцреализма. Собственно, искусство соцреализма, по мысли партийцев, и есть составная часть этого ритуала. Те же мухинские Рабочий и Колхозница, например, поданные скульптором как «люди труда»,— невозможно вообразить, что эти мужчина и женщина могут целоваться, иметь детей, ссориться и мириться и т. д.

Церковный ритуал, конечно, богаче и торжественней. Главное — он дарует приобщение к высшей истине.

Партийный ритуал утверждает культ фальши, он непомерно помпезен и эклектичен: от парадов и демонстраций с колоннами счастливых физкультурников и портретами очередных вождей, украдкою взирающих на самих себя с трибуны ленинского Мавзолея (а если буквально — то прямо с крышки гроба Ильича), до конференций и съездов с «группами скандирования» и еще совсем недавно практикуемого «единого политдня»; от торжественных клятв и лютых публичных разносов до задушевных «бесед с народом», транслируемых по телевидению; от традиционного присутствия комиссаров и парторгов где бы то ни было до встреч и проводов партийно-правительственных делегаций, а также участия в похоронах по наивысшему разряду и многое-многое другое.

Персонажи партийного ритуала могли носить одинаковые одежды военного или полувоенного кроя, произносить одинаковые речи одинаковыми голосами и даже иметь одинаковое выражение лица, походку, жесты. Что их внешность и манера! Даже их жены — и те частенько походили одна на другую. О мыслях говорить не приходится: мысли цир-

кулировали сверху вниз согласно принципу демократического централизма.

А партучреждения и их партработники! Это не виданная и не слыханная нигде уникальная генерация чиновников, служак-аппаратчиков, вечно чем-то занятых, а по существу не занятых ничем — лишь отнимающих у других время, всем мешающих и со всех чего-то спрашивающих скучными, занудливыми голосами. А заседания бюро, а выволочки с вызовами «на ковер», а парткомиссии и партконтроли, пародирующие заседания то масонской ложи, то какого-нибудь следственного органа. И все, почти все погружено во мрак тайны: секретные бумаги, сургучные печати, слова о политической бдительности... Целое царство-государство, заставляющее многих и многих работать на себя, трепетать в страхе, потеть и краснеть. А еще инструкции и инструкторы, постановления и заседания Политбюро — масса людей, упоенно выступающая в «авангардной роли».

Партийный ритуал когда-нибудь должен быть тщательно описан и изучен. Партийный ритуал занимает центральное место в социальной нашей культуре, да и в культуре в целом. Недаром именно партийному ритуалу отвечает стиль многих архитектурных сооружений.

А референты и помощники, часовые и телохранители, повара, летчики, шоферы, врачи — их деятельность и они сами тоже есть составная часть партийного ритуала.

Нигде так не близки человек с ружьем и человек с портфелем, как в мире партийного ритуала. Ничто так не обескураживает и не вызывает сотен детских вопросов «зачем» и «почему», как партийный ритуал.

Сколько партийного ритуала — столько и партийной власти, хотя ритуал — всего лишь внешнее ее обозначение.

И все же именно по ритуалу легче всего судить: происходит ли всамделишная демократизация жизни или всего-навсего осуществляется процесс декоративно-прикладного перераспределения власти...

IV

Как же устоять — да и можно ли — перед гидрою все пожирающего, все поглощающего политиканства? Как сохранить в себе, в народе своем, в государстве своем силы и средства, коих достало бы не «сказку сделать былью», а хоть немного наладить обыденную жизнь нынешних поколений, сделать ее человечески достойной не завтра, а сегодня?..

Но сегодня нам уже сулят новые лишения, и снова во имя завтра — ох и наедимся же мы там, в этом завтра, если, конечно, доживем, ох и повеселимся!.. Сегодня нас призывают к новым жертвам. Но что делать пока? Любоваться фонтанами косноязычия, давно выведшего отечественное политиканство на первое место в мире?

Ораторскому искусству греков нечего делать рядом с демагогическим совершенством асов политиканства. Умение превратить наипростейший вопрос в невыносимо сложный, до боли в затылке и ряби в глазах, до нервного тика и сердечных коликов, позволяет любому нашему идейному руководителю непотопляемо «руково́дить» или просто водить руками, даже и не настаивая на какой-либо определенности движений.

Косноязычие политиканства обладает, между прочим, некой гипнотической силой: вас могут просто изнурить неимоверным изобилием слов; вам могут внушить любую мысль, любую идею, утрамбовав ее в словесную абракадабру, подкрепив алогизмы логическими выводами и сопоставив несопоставимое.

Сеансы речеиспускания, гимнастика общественного поведения, состоящая из многократных словесных процедур,— такое способно поколебать волю даже самого выносливого человека и понудить его безропотно плыть по течению. В последние годы, правда, течение сделалось необыкновенно бурным, водоворотистым — но это зачастую всего лишь означает, что речевые атаки ведутся ныне и слева и справа — альтернативным натиском. Повсюду и во всем у нас количество традиционно превосходит ка-

чество, в том числе и количество гласности. И потому основные силы уходят на усвоение количества, невольно неразборчивое, ибо быть гурманом в нынешней общественной жизни практически невозможно. А чтобы удалиться в монастырь от изнуряющей суеты, нужно по-настоящему, всерьез верить в Бога. В Бога на небе — не на земле.

Тщетны усилия «бесов» политиканства приравнять к Божественному какое бы то ни было учение или, еще нелепей, обожествить кого бы то ни было из авторов данных учений. Нет, слава Богу, уже той бронзы и тех мастеров, которые приблизили бы памятники временщикам к памяти о Времени.

Укрощение Времени — сей непосильный труд взвалили на чужие плечи те, кто разбойно выдвинулись в поводыри тысяч, миллионов будто бы слепых — будто бы влекомых их верою в Морковкин день. День того осла, на котором восседает в неге и комфорте номенклатурный всадник и поманивает бедное животное вперед, держа близко перед пыхтящими ноздрями его вожделенный красный плод. В этом обескураживающе наивном поведении осла можно усмотреть множество аналогий, человеческому стаду принадлежащих. Да, да, именно стаду. Потому что феодальные порядки, коих мы удостоились вскоре после Октября и от коих пока отодраться не можем, ближе не толпе даже, а, извините, стаду. Ну какое, скажите, разумное существо способно всерьез отнестись к «Вопросам языкознания», «Целине» или «планово-рыночной» экономике?

Главное происшествие за годы политиканства — в унижении души человеческой. В низведении личности до некой статистической единицы, до каких-нибудь «человеко-дней» с десятичными дробями.

Впору нумеровать и тех, кто не прошел через лагеря тоталитарных режимов, а оставался по эту сторону колючей проволоки, разгуливал, так сказать, на свободе, которая на поверку оказывалась своеобразной тюрьмой единомыслия, каторгой всецелого одобрения и поддержки, ссылкой бурных и продолжительных аплодисментов. В такой среде трудно оставаться не то что интеллигентным человеком, а просто человеком. Вот почему у нас катастрофически не везло культуре, вот почему у нас измельчало до прикладного значения заполитизированное, заактуализированное искусство. Вот почему «все растущие потребности советского человека» оказались фантастически куцыми и убогими. От безбожия к убожеству — этот путь мы проделали дружно.

Всегда с восхищением смотришь на убеленного сединами строителя областного социализма, выдвинувшегося, как и многие партийные его коллеги, в строители союзного масштаба. Как ликующе он уверен в прошлом и настоящем, как отчетливо ему виден «ленинский путь», с каким неподдельным пафосом устремляется он в очередное трибунное плавание к новым горизонтам Морковкина дня. Восхищение оратором порой омрачается тревогою: неужели в неистовстве седовласого все — искренне, все — правда? Если он и в самом деле фанатик, снимем пред ним шляпу. Ну а если он фарисействует? Тогда нет и не может быть ему прощения. Но уж коли, повторимся, за седовласым воистину *его вера*, то как бы мы ей ни противились, как бы ни восставали против очевидного для нас безумия,— веру необходимо признать таковою, веру необходимо уважать. Другое дело, что он с *его верою* никому не оставляет возможности верить в иное, верить иначе. Тут наш конфликт с ним неизбежен, и мирно мы не поладим. Собственно, он-то о мире и не помышляет — он настаивает на подавлении в нас *нашей веры*, на полном укрощении нас, *инаковерующих*.

С инакомыслием бороться было легче. Инакомыслящего еще можно как-то схватить за руку. С инаковерующими сложнее: еще не изобретен прибор для повсеместного их распознавания. Чужая душа воистину потемки: поди разбери, что в ней происходит.

Это спасение, что в космос чужой души человек пока не проторил себе путь. Потемки души — последний бастион, в котором за каждым сохраняется

право оставаться самим собой. Велик ли, мелок ли человек, талантлив он или бездарен, счастлив или несчастлив — все сокрыто в благодатной этой тьме.

Инаковерие остается единственно надежной силою, способной противостоять единоверию. Если, скажем, седовласый добивается единоверия единовластием своей партии, выступая от ее имени, то инаковерующим не приходится ждать от него пощады. «Фракция», «экстремизм», «раскол», «чистота рядов»— вот сегодняшние жупелы против инаковерия.

Сохранить инаковерие — значит сохранить будущее многострадальной нашей страны.

Политиканству в лице КПСС пристало бы немедленно самораспуститься, дабы хоть символически искупить неоплатную свою вину перед народом. Партработникам, как и труженикам комсомольского и пионерского аппарата — всем без исключения,— пора бы поискать себе иных занятий, куда более полезных, чем щедро оплачиваемое «идейное руководство». Политиканство — весьма дорогостоящий вид безделья. И весьма опасный.

С первых же шагов политиканство отличала звериная лютость в отношении ко всему, что мерещилось помехою на пути. Уже приводится в печати такой вот документ 1923 года — повесть «Щепка» — репортаж писателя В. Зазубрина из подвалов ЧК:

«...Больно стукнуло в уши. Белые серые туши мяса (раздетые люди) рухнули на пол. Чекисты с дымящимися револьверами отбежали назад и сейчас же щелкнули курками. У расстрелянных в судорогах дергались ноги. Тучный со звонким визгом вздохнул в последний раз... Двое в серых шинелях ловко надевали трупам на шеи петли, отволакивали их в темный загиб подвала. Двое таких же лопатами копали землю, забрасывали дымящиеся ручейки крови. Соломин, заткнув за пояс револьвер, сортировал белье расстрелянных. Старательно складывал кальсоны с кальсонами, рубашки с рубашками, а верхнее платье отдельно... Трое стреляли, как автоматы, и глаза у них были пустые, с мертвым стеклянистым блеском. Все, что они делали в подвале, делали почти непроизвольно. Только когда осужденные кричали, сопротивлялись, у троих кровь пенилась жгучей злобой... И тогда, поднимая револьверы к затылкам голым, чувствовали в руках, в груди холодную дрожь. Это от страха за промах, за ранение. Нужно было убить наповал. И если недобитый визжал, харкал, плевался кровью, то становилось душно в подвале, хотелось уйти и напиться до потери сознания... Раздевшиеся живые сменяли раздетых мертвых. Пятерка за пятеркой. В темном конце подвала чекист ловил петли, спускавшиеся в люк, надевал их на шеи расстрелянных... Трупы с мотающимися руками и ногами поднимались к потолку, исчезали. А в подвал вели и вели живых, от страха испражняющихся себе в белье, от страха потеющих, от страха плачущих...»

И ради этого — «Долой самодержавие»?! Ради этого — «Долой Временное правительство»?!

Поставить к стенке собственный народ — нельзя не подивиться варварской доблести политиканства, нельзя не ужаснуться гестаповским его манерам!

В странах Восточной Европы, еще недавно объединенных в «социалистический лагерь» бродившим по ним «призраком», зеркально, один к одному, повторились многие наши уродства. Немудрено, что мы не раз заблуждались и прозревали вместе. Немудрено, что так похожи, например, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург и новый польский фильм «Допрос». Похожи до боли, которую невозможно передать в полную силу: сердце разорвется...

V

Чернобыль был неминуем. Не под Киевом, так где-нибудь еще. Не при Щербицком, так при ком-нибудь другом. Не под Первое мая, так под Седьмое ноября...

Мы шли к распаду — и пришли к нему. Распад ядерных частиц лишь траги-

чески подытожил распад духовности.

Слишком богата была страна — возраст продолжительной человеческой жизни потребовался, чтобы как следует разорить ее.

При самой умной, честной и совестливой партии, при самых гуманных службах безопасности и внутренних дел, при самой доблестной армии, при самых передовых колхозах и совхозах, при самой миролюбивой внешней политике и вообще при всем «самомсамом» — уперлись в стену, которую, похоже, уж не прошибить ничьим «выдающимся», ничьим «историческим» номенклатурным лбом.

Эпоха вождизма завершается.

Сделано великое открытие: американские, канадские, шведские и датские фермеры без парторгов и агропромов достигают рубежей, до которых не дотягивает пока колхоз имени всех партсъездов и всех пятилеток. Так долго насмехаясь над урожаями 1913 года, мы вплотную приблизились к тем показателям или, того хуже, опустились еще ниже.

Готовы повышать цены на хлеб, который покупаем для тех же, в частности, колхозников у тех же самых фермеров, слава Богу, пока не раскулаченных в порядке «социальной справедливости». Мы им — «плановое», они нам — «рыночное». Знай наших!..

Наивно полагать, что Апрель последних лет как-то может примирить давний Октябрь с давним же Февралем.

Апрель ценен тем, что обнажил многие (но и поныне — еще не все) язвы, что помогают ослепшему обществу прозревать.

И что уже невозможно, так это чудо. Даже если Верховные Советы всех республик примут декларации о неизбежности чуда. Даже если партия выпустит постановление о торжестве чуда в одной отдельно взятой области.

Пусть нас простят основоположники чуда, но с ним покончено навсегда. С этим чудом жить совершенно невозможно, возможно только пребывать во сне...

VI

Сон дороже яви. Сон милее яви. Он часто кажется реальнее того, что происходит в действительности. Тоска по лучшей жизни, за упрямым отсутствием таковой, предательски обернулась каким-то бесконечным сном, декретированным маразмирующим классовым сознанием — дочиста обанкротившимся, но не желающим поступаться принципами. В затрапезном призыве оптимистов «идти до победного конца» удручает не столько «до победного», сколько «до конца».

До какого-такого «конца»!? До того, что ли, момента, когда силы Добра одолеют-таки силы Зла и наступит... этот самый «конец»? Или проще: требуется положить свои жизни, дабы другим потом хорошо стало?

Кто же это придумал — приносить не себя, а кого-то в жертву, отдавать жизнь за счастье других? Неужто ему чужой судьбы не жалко? В какую прорвищу улетели все эти жертвы (миллионы людей!) — а счастья все нет! Нельзя швырять людские судьбы, будто уголь в паровозную топку. Нельзя в ожидании «победного конца» самозабвенно самоуничтожаться.

Как ни толкуй понятие «конца», но при столь настойчивом кличе добраться до него через победу неминуемо услышатся и «верная дорога», и «светлое завтра».

Здесь подстерегает еще одна уловка: завтра — «светлое», стало быть, сегодня — «темное»? Или, во всяком случае, не столь светлое.

Выходит: жить жизнью темнее светлой — единственный наш удел сегодня. Удел, прямо скажем, безрадостный. Но если подсластить пилюлю упоминанием о «верной дороге» в «светлое завтра», то уже всякому даруется право на оптимизм. И всякому, кто правом этим не поспешит воспользоваться, само же право и вменяется в обязанность. Таким образом, мечта изготавливается из материала заказчика. На этом, кажется, настаивал еще Бухарин: «С более широкой точки зрения, то есть с точки зрения большего по своей величине

исторического масштаба, пролетарское принуждение во всех своих формах, начиная от расстрелов и кончая трудовой повинностью, является, как парадоксально это ни звучит, методом выработки коммунистического человечества из человеческого материала капиталистической эпохи». Вон, стало быть, куда все жертвы ушли — в сырье для выработки коммунистического человечества!

Разница между жизнью, какую все-таки заслужил любой человек, и тем существованием, которое уготовано ему политиканством, примерно такая, как между садами Семирамиды и райцентровским Парком культуры и отдыха.

Реальные достижения политиканства — истинное посрамление человеческого идеала, трагическая пародия высшего счастья. Какое уж тут «до победного конца»!

Усилия людей, потраченные на возведение пустоты, на рытье бездонного котлована, их пот, слезы и судьбы — серьезная растрата.

Попрание подлинной веры, отторжение человека от его предназначения в угоду требующему все новых жертв социальному экспериментаторству, опытам на живых гражданах своей же страны — вот счет, который продолжает выставлять сама действительность неугомонному, упрямому политиканству.

Утопическая мечта о лучшей доле человечества на то и мечта, чтобы не приближать ее к грешной земле, давая тем самым ей возможность оставаться прекрасной.

«Классовый» блуд, нацеливающий на подавление, уничтожение одних людей другими, на присвоение чужого добра, на эксплуатацию чужих чувств и мыслей,— весьма заразная болезнь. Врачевать ее необычайно трудно, пока наследники Шарикова готовы и сегодня устанавливать «социальную справедливость» путем дележа и перераспределения, путем уравнивания радивых с нерадивыми, умелых с неумелыми, умных с глупыми.

Среди несовершенных и порой несправедливых законов, при таком гвалте принимаемых ныне дилетантами-парламентариями, не хватает, быть может, еще одного: Закона об Умном и Дураке. Когда бы Умный имел право оставаться умным даже в глупые времена и был бы во всем огражден от посягательств Дурака; и когда Дурак, в свою очередь, сдерживался бы обязанностью не въезжать на чужом горбу в рай — хотя бы и в карточный, талонный рай.

А пока данный Закон не принят, мы испытываем подлинное головокружение от неуспехов, пародирующее былое «головокружение от успехов». И какое-то необыкновенное чувство полета охватывает нас. Летим? Куда?

Да это не мы возносимся, не мы воспаряем к небу. Это само небо неумолимо-грозно опускается на нас. Это оно, небо, видевшее жизнь всех народов, наблюдавшее движение всех времен, приближается к неразумным головам нашим и — давит, давит, давит...

И кажется, мы уже видим «небо в алмазах». А может, это и не алмазы вовсе, а так — стекляшки от пивных бутылок?..

Революция и нравственность — так можно обозначить круг вопросов, на который вывела журнал дискуссия Ю. Карабчиевского и З. Миркиной о фильме «Покаяние» («ИК», 1989, № 4).

Разговор был продолжен в статье З. Миркиной «Смена идей, или Преображение» («ИК», 1989, № 11).

В этом номере мы печатаем несколько откликов на дискуссионные публикации журнала.

Евгений Бич

Реабилитация идеи, или Преображение?

Драма, которую мы переживаем, воистину тяжела.

Народ может в какой-то момент устремиться в то, что составляет внешнюю сторону жизни, он может предпочесть удобства и комфорт всему прочему, он может из этого сделать философию, смысл существования. Он может, наоборот, отринуть от себя жизненные соблазны и переместить смысл жизни внутрь, в духовность, в совершенство. Но чтоб ничего не приобрести и в том и в другом? Потерпеть одинаково сокрушительные поражения как в духовности, так и в материальности? Не согрешивши как следует, не натешив плоть, потерять еще и душу?

Где же мы ошиблись? Не может быть, чтоб в самом начале, нет, это было бы слишком тяжело, это было бы почти непереносимо. Просто нам слишком не повезло, так уж сложились обстоятельства, что наше начало не могло не исказиться. Да и с поводырями, черт бы их побрал, нам тоже не ахти как повезло, вот уж правда, не повезло так не повезло. Но чтоб само начало, сами истоки — нет, этого не может быть.

Да, такие вещи болезненны. Впрочем, они были болезненны всегда. И не только для нас.

Лет сорок назад советский писатель Л. Гинзбург захотел исследовать то, что составляло сердцевину, нутро, стержень фашизма. Он захотел прикоснуться к самым высшим, самым посвященным кругам «третьего рейха». От этого высшего осталось не так уж много: смерч, пронесшийся над Европой, разметал почти все. Но кое-что все-таки уцелело, какие-то крупицы, какие-то обломки, и по этим-то немногим обломкам писатель захотел восстановить и понять истинную природу феномена фашизма. Он встретился с этим немногим — с нацистскими министрами Шпеером и Ширахом, с тестем Гитлера и его секретаршей, со старыми товарищами по партии и еще кое с кем.

И вдруг перед нами открылось удивительное. Люди, самым непосредственным образом причастные к тому, что было настолько чудовищно, что выходило за пределы человеческого понимания, вдруг предстали в неожиданном свете. Они оказались обыкновеннейшими,

обычнейшими людьми! Да, это было так! То, что совершили они, не могло исходить от обычных людей, это было настолько неестественно, настолько противоречило человеческой натуре, что казалось чем-то нереальным — недаром Л. Гинзбург назвал свою книгу «Потусторонние встречи»! — и тем не менее оказалось вдруг, что это самые что ни на есть обыкновенные люди, и повстречай мы одного из них — да что там повстречай — общайся с ним неоднократно! — мы ни за что не смогли бы выделить его из остальной массы.

И вовсе они не злодеи. И никакие не чудовища. Взять хотя бы, например, Германа Эссера, старого партийца с билетом № 2, одного из тех, кто стоял у самых истоков движения. Господи, говорит герр Эссер, разве мы могли предположить, во что это выльется? Ведь в начале это была чистая и незапятнанная идея, хотя, по правде сказать, немного туманная, и ни о чем таком мы не думали, ни о каких газовых камерах. Это потом, когда к движению примкнули разные карьеристы и выскочки, вроде Гиммлера и Розенберга, оно так исказилось и потеряло первоначальные черты, а ведь сначала, на заре, все было иначе, совсем иначе...

Любопытно послушать герра Эссера. Любопытно послушать этого сукина сына. Сукина — не потому, что нам известен конечный результат, а потому, что он чувствовал себя вовсе не плохо и в позднейших «искаженных», «нечистых» водах.

Почему-то все они в конце концов смирялись с искривлением идеи. Почему-то никто из них так и не решался на открытый бунт. Даже тогда, когда первоначальная идея искажалась настолько, что ее было почти не узнать. Что было тому причиной? Может быть, некоторые материальные льготы, которыми заслуженно поощрялись они, как основоположники движения? А может быть, это было чувство солидарности с идеей, ответственности за нее, которое не позволяло порвать с нею несмотря ни на что?

Даже тогда, когда идея принимала форму всеобщего беспощадного террора и рядом исчезали ближайшие друзья,— даже тогда они не позволяли себе сомневаться в чем-либо. Впрочем, по-человечески это понятно. Сами-то они были чисты — перед идеей и перед хозяином. За себя им нечего было бояться. А кто мог предположить весь этот последующий абсурд? Всю эту бессмыслицу, когда будут брать своих? Ладно, террор так террор, время смутное, и, может быть, действительно, так и надо. В конце концов ты Хозяин, тебе видней. Но своих-то зачем?! Верных-то зачем?!

Кто мог предугадать нелепицу 37-го года?

Стоп. Тут что-то не то. При чем здесь 37-й год? Если раньше брезжило смутное подозрение, что автор говорит одно, а держит на уме другое, то теперь оно, пожалуй, переросло в твердую уверенность. Самое время остановить его и спросить, на каком основании он допустил явную подмену? Почему перескочил из одной страны в другую? И вообще, позволительно ли пускаться в столь рискованные аналогии, возможно ли сравнивать такие разнородные по своей сути явления?

А почему бы и нет? Если мы проводим (и вполне успешно) симпозиумы на тему «Тоталитарное кино», сопоставляя фильмы трех стран, то почему бы нам не продолжить это сопоставление и далее? Тем более что, вступив на этот путь, мы тотчас обнаруживаем поразительные вещи.

И в самом деле, сравнение, казалось бы, так далеко отстоящих друг от друга по своей сути режимов выявляет вдруг картину удивительного, прямотаки шокирующего сходства. Неистовая и самая беззастенчивая спекуляция понятиями «народ» и «народность»; неистребимая тяга к напыщенности, к «здоровым» монументальным формам в противовес «гнилому», «вырождающемуся» западному искусству; воспевание примитивной, не утруждающей себя сомнениями брутальности в сочетании с презрением к умствующим «хлюпикам»; культ вождя, мудро простирающего свои заботы на всю страну и нацию,— оторопь берет, глядя на все эти совпадения. Что ж это такое, в конце концов, отчего, казалось бы, разный дух, разная идея материализуются в совер-

шенно одинаковых словах и выражениях? Отчего все это так похоже друг на друга, настолько похоже, что целые абзацы можно безболезненно переносить из одной книги в другую, из одного режима в другой и не ощущать при этом никакого насилия над материалом?

«Основными принципами режима... были безраздельное господство партии, полное подчинение государства и всех его учреждений (местного самоуправления, суда, армии)... изощренная система пропаганды и социальной демагогии, монополизация средств пропаганды и изолирование масс от источников информации, из которых они могли бы почерпнуть правдивые сведения о положении страны; разветвленный аппарат насилия и террора, создание огромной сети осведомителей, обеспечивающей жесткий контроль над каждым гражданином; учреждение концлагерей, в которых исчезали десятки тысяч... введение пыток для расправы с оппозицией и запугиванием противников режима»[1].

«Миллионы... во избежание неприятностей и в ожидании кое-каких льгот механически вступали в партию, платили членские взносы... но к политической жизни никакого отношения не имели... Партия как таковая сама была фикцией, так как не партия и даже не ее активисты, а лишь кучка... руководителей правила страной... Миллионы мужчин и женщин только потому были членами партии, что считались единомышленниками вождя, хотя тот вовсе не интересовался их мыслями... Внутри самой партии могли... возникнуть различные взгляды на те или иные вопросы, но этими оттенками взглядов нельзя было делиться, нельзя было выносить их на открытое обсуждение... Это было сборище говорящих молчальников, именно говорящих, потому что каждый из молчальников обязан был говорить, выступать на собраниях, демонстрируя свою преданность»[2].

Что это? О ком это и о чем? Сноска внизу, конечно, проясняет дело, ну, а если б ее не было?.. Право, мы могли бы долго ломать голову, соображая, к какой стране это относится!

Да, совпадений слишком много. Их настолько много, и они настолько разительны, что у нас волей-неволей возникает тревожная догадка — да не напутали ли мы чего в своих учебниках? Не ошиблись ли мы в том, что считать коренным, а что производным? Не стоит ли их поменять местами и вообще основательно пересмотреть всю старую систему классификации? И устраивая, например, в назидание потомкам паноптикум разных режимов, почему бы не представить там разъясняющие надписи примерно такого содержания «Родовой признак — насилие. Видовое отличие — классовая исключительность», а рядом, через зал — «Продолжение осмотра. Родовой признак — тот же. Видовое отличие — национальная исключительность».

Допустимы ли подобные сравнения? И можно ли каким-либо образом объединять эти два режима? Конечно, кое-что могло и совпасть, но ведь сами начала, сами истоки были совершенно разные? Ведь идеи-то, лежащие в их основе, были, черт побери, разные?

«Ну, конечно, разные! — говорит З. Миркина, автор статьи «Смена идей, или Преображение» («Искусство кино», 1989, № 11) — абсолютно разные! Нацистская идея нравственной силой не обладала никогда. Ее сила была в развязывании страстей — в причастии буйвола. Она с самого начала была идеей сладострастно-агрессивной».

Ну, что ж, против этого спорить трудно. Пожалуй, так оно и есть, этой самой... сладострастности у нас и вправду не было. Что же касается второго — агрессивности, то тут мы были вполне на высоте, чего-чего, а этого у нас хватало. И вообще хочется возразить Миркиной и сказать, что это отличие не такое уж важное — какое дело было тем, кому было суждено лечь на дно траншеи, как это совершалось — угрюмо-ледовито, как у нас, или кощунственно-сладострастно, как у них? Право, для них это был оттенок совсем незначительный!

Вышеупомянутая статья З. Миркиной — это ее полемика с А. Латыниной, с выступлениями в «Новом мире» и «Московских новостях». А по сути, все

[1] Мельников Д., Черная Л. Преступник номер 1. М., 1973, с. 176.

[2] Гинзбург Л. Потусторонние встречи.— «Новый мир», 1969, № 10, с. 158.

то же — размышление об истоках.

Отдадим должное Миркиной — полемика, которую она ведет,— очень искусная полемика. Если спор двух людей может быть уподоблен поединку фехтовальщиков, то перед нами боец, отвечающий самым взыскательным требованиям,— экипированный в самый современный костюм, использующий самое современное оружие и применяющий при этом наисовременнейшие тактические приемы. Нигде, ни в одном месте мы не можем упрекнуть автора в консервативности; переворот, произошедший в нашем сознании, отразился в ее позиции со всей возможной полнотой. Арбитром в ее споре выступает не пресловутая классовая оценка, а вечные и непреходящие истины: «Добро и Зло безо всяких эпитетов. Не классовое, не национальное, не конфессиональное», а просто Добро и Зло. И отыскать Истину тоже нетрудно, нужно только руководствоваться «простым евангельским ориентиром: «По плодам их узнаете их. Ибо плод добрый от древа доброго, а плод злой от древа злого».

Разве это все не привлекательно? И может ли это вызвать какие-либо возражения?

Сама манера спора Миркиной призывает к тому, чтобы сделать нас своими союзниками. Ее невозможно обвинить в том, что она оказывает какое-то давление на собеседника, она высказывает свое мнение ненавязчиво и деликатно и не спешит с окончательными выводами; выстраданному нами отвращению к бестрепетным сентенциям она отдает полную дань. Предмет спора исследуется ею беспристрастно и объективно, она рассматривает его под разными углами и разными поворотами, взвешивая многочисленные «за» и «против». Нигде она не позволяет себе поставить окончательную точку, любое высказывание обсуждается с разных сторон, и всякий тезис не утверждается просто так, а сопровождается вопросами, сомнениями и колебаниями.

Однако в какой-то момент, рассматривая очередные pro et contra, выдвинутые автором, мы вдруг испытываем ощущение, что вся эта множественность, пожалуй, все-таки чрезмерна, что все это неспроста и вовсе не к добру. Родившись невзначай, эта мимолетная догадка понемногу набирает силу; чем дальше мы читаем статью, тем более утверждаемся в том, что вся эта отточенная литературная техника, весь этот профессионализм призваны служить одной определенной цели — не выяснить суть проблемы, а, наоборот, упрятать ее как можно глубже.

И еще одна мысль приходит нам в голову — а ведь, пожалуй, мы это уже слышали. Да, это было, может быть, не на таком уровне, не так тонко и не так литературно — но уже было. Да, говорили нам, путь наш был не прям и гладок, и во многом ошиблись и сделали много того, что не стоило делать. Но ведь мы были первыми, и ведь как-никак мы вчерне построили наш дом. Да, он получился не совсем таким, о каком мечталось, но ведь мы худо-бедно прожили в нем, уцелели, не перемерли и даже войну выиграли. Разве можно рисовать наше прошлое одной черной краской? Да, человек был несвободен, но зато был порядок, хоть какой-нибудь, да был, а что хорошего сейчас, много ли лучше теперешний хаос прежней несвободы?

Все эти «да» и «но» мы слышим поминутно, они окружают нас везде, на улицах, в очередях, на митингах, в газетных статьях и в телевизионных дебатах, и З. Миркина не стоит здесь особняком, она только переводит весь спор на другой уровень.

Но ведь нам истина нужна, а не сам спор; нам нужно добраться до правды. Правда — вот что нам нужно. Только она одна. Где же мы ошиблись? Неужели в самом начале? Неужели виновата сама идея, которую мы сделали своей путеводной звездой? Неужели она? Ведь недаром многие сейчас на нее нападают, многие видят в ней источник зла.

«Ну, конечно, идея виновата,— иронизирует Миркина.— Но неужели только идея? Ведь идея не входит в жизнь без интерпретации, без людей, ее интерпретирующих. Можно ли сделать ответственной за все саму идею, которую так же легко отделить от человека, как масло

от воды?.. А не является ли такой взгляд на вещи чересчур радикальным? Не слишком ли быстро мы нашли корень зла?.. А что, если зло лежит не в идее самой по себе, а где-то еще глубже?»

«Если бы зло было в одних идеях!— продолжает она.— ...Люди, делавшие революцию, верившие в безграничные возможности человеческих добрых устремлений, были искренними... И пока идее революции могли служить такие люди, эта идея была живой и обладала огромной нравственной силой».

А потом?

А потом «пришло время, и все переменилось. Идея становилась все более абстрактной, холодной, все менее совместимой с нравственным пафосом, ее породившим. Освобождаясь от своих верных рыцарей, идея стала терять силу и вырождаться».

Вот мы и добрались до истины. Вот мы и поняли, в чем наша ошибка. В том, что, поддавшись первому опыту, стали искать Истину на самой поверхности. Сгоряча, в запальчивости стали валить все на Идею. В действительности все обстояло намного сложней. И нельзя ничего упрощать.

И, кстати, Герман Эссер тоже с нами согласен. Идея ни при чем,— говорит он.— «Я был не нацистом, а национальным социалистом, и если это понятие так ужасно опозорено и искажено, то виноваты в этом не мы, старые борцы партии, а превратности судьбы и кое-какие исторические закономерности, которые... обращают в свою противоположность самые возвышенные идеи и сводят на нет благородные устремления. Дело в том, что, становясь достоянием масс, идея вовлекает в свою орбиту огромное количество самых различных людей, среди которых все меньше становится идеалистов, а все больше своекорыстных карьеристов, которые примазываются к идее и используют ее для своей выгоды».

Вот так. Стояло невзрачное приземистое строеньице с длинной трубой, из которой непрерывно валил густой черный дым. Дрова почему-то туда не завозили и уголь тоже; вместо этого в зданьице входила вереница людей, понурых и уже смирившихся с чем-то. А с другого конца выносили аккуратно упакованные в мешки зубные протезы, очки, слуховые аппараты, детские игрушки и прочую мелочь. Это было все, что оставалось от человека. Люди, которые занимались этим, были хозяйственные. Они следили, чтоб добро по возможности не пропадало даром.

Рядом, на востоке, в соседней громадной стране тоже вовсю мучали и уничтожали людей. И тоже во имя идеи. Идея была другая, но почему-то очень многое, повторяю, совпадало. Хотя, конечно, были и различия. Обычно в России человеку перед смертью доставалось куда больше. Если в Германии он, как правило, не отрицал, что он — еврей, цыган или коммунист, то в России с ним было значительно труднее. Обычно он не сразу признавался в том, что является английским или японским шпионом. Он всячески вилял и изворачивался, и приходилось применять известные усилия, чтобы добраться до истины.

Кто виноват во всем этом? — спросите вы. А Бог его знает. Установить конкретную вину сейчас почти невозможно. И там и там начиналось все чисто и невинно, а потом с идеей, которая лежала в основе всего, что-то происходило. Она начинала искажаться и перерождаться, и все менялось. На смену мечтателям-идеалистам приходили исполнители, палачи. Но почему это случалось и кто в этом виноват, выяснить очень трудно.

Концов не найти. Доподлинно известно только одно: сама по себе идея не виновата. Ее осуществляли люди. Конкретные люди. Ивановы, синицыны, мюллеры. Вот с них и надо спрашивать, с каждого в отдельности.

«Неужели все они одним миром, одной идеей мазаны и их человеческие лица слились в одну массу? — спрашивает Миркина.— Неужели совершенно не стоит разбираться, чем они отличаются друг от друга?»

Не стоит.

О, это было бы, конечно, очень интересно — выяснить, чем они различались между собой, сподвижники Гитлера или те, кто составлял ближайшее окружение Сталина. Вглядеться в сложнейшую мо-

заику их взаимоотношений, мотивов, поступков — да, это был бы захватывающий рассказ. Но нам сейчас недосуг заниматься этим. Это уже другая история. Мы не можем пойти по этому пути, потому что так легко утеряем истину. Ибо самый легкий путь ее сокрытия — раздробить ее на множество малых истин, утопить в деталях и подробностях, приблизить ее как можно ближе, так, чтоб были отчетливы мельчайшие детали и потерялись бы, утратились общие очертания.

Разве это так важно — чем отличались друг от друга гейдрихи, гиммлеры, функи, йодли и кейтели?

И так ли это важно — выяснить, чем различались каменевы, зиновьевы, бухарины, ждановы и кагановичи?

О, конечно, у них у всех были разные лица! Но какое нам сейчас до этого дело?

Нет, мы не можем позволить себе рассматривать лица. Для нас это слишком большая роскошь. Мы это сделаем потом. А прежде нам надо выяснить, что у них было общего, что их объединяло.

Их объединяла Идея.

Мир разделен на богатых и бедных. Одни имеют многое, другие ничего. Мир несправедлив. Чтоб он стал справедливым, нужно отобрать у богатых накопленное и отдать бедным. Нужно освободить человека от неравенства. И тогда он сможет построить другую, справедливую жизнь.

Это было выдумано не Лениным, а задолго до него. И начало, пожалуй, было чистым, это была мечта о равенстве, социальном равенстве человека. Но ведь это была иллюзия. И с доказательствами иллюзорности этой идеи человек сталкивался уже много лет. И каждый раз идея терпела неудачу; социальный переворот, попытка внешним образом перестроить жизнь неизменно заканчивалась провалом.

И это совсем не зависело от вождей, от того, кто стоял во главе движения.

Иногда это были не очень чистые люди, и вскоре обнаруживалось, что их сословные симпатии, то, чем они руководствовались в своей борьбе, очень непрочны и иллюзорны; оказывалось, что это всего-навсего зависть неудачника к более преуспевшему собрату. Придя к власти, они тотчас начинали неистово хапать и грести под себя те самые жизненные блага, о которых с такой ненавистью говорили совсем недавно. И конец был всегда известен — режим проворовывался вместе со своей верхушкой, он загнивал на самом корню.

А иногда это были бескорыстные идеалисты, чистые фанатики идеи, но тогда было еще хуже — раздосадованные несовершенством человека, его неготовностью к высшим формам, они принимались ожесточенно вколачивать его в эти формы. Стон стоял вокруг, но что им было до этого — Идея была превыше всего! Впрочем, это было предусмотрено заранее; наперед было сказано, что путь к будущему Раю окажется непрост и человек немало должен будет претерпеть, прежде чем достигнет его. Но кто, черт побери, должен был терпеть при этом неудобства — осознавшие этот путь или же путающиеся в ногах у нового?! И если кому-то и приходилось несладко, то кто был виноват, как не они сами?

Старый мир был несправедлив и неправеден, но он отражал то, что есть, он отражал реальность и потому был естествен. Он был плох, но ничего лучшего взамен человечество так и не смогло придумать. Желание ввести социально справедливый мир на деле оказывалось желанием осуществить утопию. Это всегда было восстанием против реальности, попыткой выстроить конструкцию, которая не отражала реальности, противоречила ей. И как всякая искусственность, она могла поддерживаться только специальными, искусственными мерами. В переводе на житейский язык эти меры могли означать только одно — насилие.

Почитайте внимательно Ленина, его статьи и выступления в первые полгода после революции. Вы думаете, откуда у него этот нервозный, а иногда просто истеричный тон? Откуда эта горячность, переходящая почти в горячечность? Да очень просто — от отчаяния. Ибо на глазах рушится идея, мечта, которая вынашивалась долгие годы.

Господи, это казалось так просто и ясно — освободи человека, сбрось с него путы старого, и вот она — новая жизнь! Ну, разве могла отыскаться хоть какая-то неисправность, хоть какой-то изъян в этом логически безупречном, выношенном долгими раздумьями, выстраданном, взлелеянном построении? И вдруг — провал, крах, мечта расползается на глазах, оборачивается туманом, миражом, иллюзией. Оказывается вдруг, что внешнее освобождение дает очень мало, что человек несвободен сам по себе, что он повязан изнутри, и эту свою несвободу он несет за собой в новый мир. И этот открывающийся новый мир вовсе не такой светлый и чистый, как мечталось годами, а совсем другой. И, пожалуй, он ничуть не лучше старого.

Вот он — переломный миг Революции. Или — или. Или принять реальность, посмотреть ей в глаза и, сбросив обветшалые формы старого мира, строить новую жизнь исподволь, понемногу, с учетом этой реальности.

Или же?

Или же насильственное внедрение утопии — лобовой, прямолинейный путь. Путь, осуществление которого изначально не оставляло никаких других средств, кроме подавления и террора.

Ленин выбрал этот второй путь.

Я могу говорить о нем как о чистом идеалисте только до семнадцатого года. Но после этого — никак нет. Даже потом, когда жизнь заставила его совершить крутой поворот в политике. Это был поворот тактика. То главное, что составляло стержень его учения, осталось незыблемым — жесткий классовый взгляд на человека не изменяет ему. Нигде мы не найдем у Ленина сожаления о погубленных жизнях. Вместо того чтобы печально признать эту неготовность человека, трезво взглянуть в лицо реальности, признать ее, он предпочел бросить ей вызов. Он пошел ва-банк, выбрал самый крайний, самый ожесточенный путь развития революции. Своему тезису о саботаже и бешеном сопротивлении имущих слоев он придал неистовый, исступленный характер.

Сопротивление, действительно, было. Но сопротивлялись не только имущие, сопротивлялась сама жизнь. И чтоб побороть это сопротивление, нужны были особые меры. Утопия могла внедряться только насильственным путем. Мало было сломать институты старого государства, нужно было взломать еще и весь сложившийся уклад громадной страны. Нужно было вздыбить страну, растоптать вековечные нормы морали и нравственности, презрительно назвав их пережитками старого мира, развязать самые низменные, дремлющие в народе страсти.

Именно в эти первые полгода Революции был придан необратимый кровавый характер. И все последующее было уже предопределено и целиком лежало в проторенном русле.

Вот уж истинно — «как наступит воровской час, то и честные изворуются», а Россия после семнадцатого года переживала именно такой час. Но все-таки — разворошить, перевернуть огромную страну, нарушить весь ее вековечный уклад.

И все-таки сделать это было не так просто. Не все пошли за Лениным, не все поддались угару насилия и ожесточения, не все потеряли голову в этом чаду. Гневные обличения Ленина, все эти по пять раз повторяемые на каждой его странице «гнилые интеллигентики» означали только одно — что интеллигенцию (большую ее часть) ему увлечь за собой не удалось.

Стоит вообще основательно пересмотреть версию о бережном и внимательном отношении Ленина к интеллигенции. Вот уж чего не было, того не было. В этом отношении на Владимира Ильича возвели большую напраслину. Было глубокое, глубочайшее недоверие ко всем умствующим. Да и с какой стати было ему высылать в 1922 году за рубеж цвет русской мысли, если бы он ценил этот цвет, гордился им? Они именно мешали ему — мешали воплощению его идеи, мешали многообъемностью своих мыслей, которая никак не укладывалась в его схему, противоречила ей.

Увы, но при ближайшем рассмотрении таким же мифом оказывается и

образ Вождя, который с болью и горечью вынужден согласиться с неизбежной жестокостью Революции и чуть ли не против своей воли идет на крайние меры.

Петроградские власти, которые никак нельзя заподозрить в излишней мягкотелости, как-то замешкались с очередной акцией. «Только сегодня мы услыхали в ЦК,— пишет им с негодованием Ленин,— что в Питере *рабочие* хотели ответить на убийство Володарского массовым террором и что вы... удержали. Протестую решительно! Мы компрометируем себя: грозим даже в резолюциях Совдепа массовым террором, а когда до дела, *тормозим* революционную инициативу масс, *вполне* правильную. Это не-воз-можно! Террористы будут считать нас тряпками. Время архивоенное. Надо поощрять энергию и массовость террора против контрреволюционеров, и особенно в Питере, пример коего решает» (ПСС, т. 50, с. 106).

«В Нижнем, явно, готовится белогвардейское восстание. Надо напрячь все силы... навести *т о т ч а с* массовый террор, *расстрелять и вывезти сотни* проституток, спаивающих солдат, бывших офицеров и т. п. Ни минуты промедления»,— телеграфирует он в 1918 году нижегородским властям (ПСС, т. 50, с. 142). «Провести беспощадный массовый террор против кулаков, попов и белогвардейцев; сомнительных запереть в концентрационный лагерь вне города» (ПСС, т. 50, с. 143—144),— предписывает он их соседям, Пензенскому губисполкому.

Если это и была любовь к человеку, о которой так много написано, то какая-то особенная любовь. Надо иметь большую способность перешагнуть через что-то внутри себя, чтоб без разбирательства, без выяснения заранее приговорить сотни людей к лишению жизни, твердо и отчетливо написать «расстрелять», а потом еще и выделить это слово, чтоб оно было понято именно так, а не иначе.

Нет, никуда не деться от горьких выводов! И, хочешь не хочешь, приходится признавать, что не было его, этого чистого начала, увы, не было. Была социальная доктрина, внедряемая нещадно, напролом, вопреки всему и несмотря ни на что. Доктрина, провозгласившая тезис о счастливой участи будущего человека и осуществлявшаяся при самом презрительном отношении к человеку существующему, человеку теплому, живому, реальному. И была еще мысль, одинаково разделяемая и одинаково горячо проповедуемая как Лениным, так и Сталиным, мысль о том, что старый мир не сдаст просто так своих позиций, что он будет отчаянно сопротивляться и что это ожесточение, это обострение борьбы неизбежно и что надо быть к нему внутренне готовым и не дать застать себя врасплох.

И все-таки она рухнула, эта доктрина. Это была утопия и, как всякая утопия, она не могла не закончиться провалом. И теперь ее надо спасать.

Спасать надо квалифицированно. Топорная работа уже не годится, она просто не проходит. Требуется филигранная техника, искусство высочайшей пробы. Каковое искусство и демонстрирует нам З. Миркина, автор статьи «Смена идей, или Преображение».

Идея виновата менее всего,— утверждает она.— Всякая идея относительна, и нельзя возводить ей в вину то, что случилось. Преображение мира начиналось «по задумке добрых и мужественных, но еще не очень зорких, не умеющих предвидеть реальность зодчих... Герои времени ставили перед собой цель освободиться от мирового зла и верили, что для достижения этой сверхцели все средства хороши. Они начинали во имя святой любви, продолжали, воодушевляясь святой ненавистью,— и не заметили, какого джинна выпустили из бутылки... И мы очень легко забываем, что в ленинское время жизнь еще не высказалась с такой определенностью... еще не все было ясно».

Да полно! Туман, конечно, напущен большой, что и говорить, туман первоклассный. И ничего не видать, все скрыто, все погребено. И нет ни правых, ни виноватых.

Но попытаемся разобраться.

Человечество, конечно, бредет по истории не прямой дорогой, оно путается и спотыкается, делает множество невер-

ных шагов и, наверное, много набьет себе кровавых шишек, прежде чем достигнет совершенства. Но представлять себе, что оно движется совсем наугад, безо всяких нравственных ориентиров, было бы все-таки клеветой на него. И ориентиры эти именно вечные. Известная ленинская установка на то, что понятие о морали и нравственности не принадлежит к числу вечных ценностей, а подчиняется только соображениям целесообразности, хоть и развязала кой-кому руки, но в сущности чего-либо кардинально изменить не могла, совесть всегда оставалась совестью, а честь — честью. И какие бы вихри ни закручивали Историю, какими бы утопиями ни ослеплялось человечество, жизнь отдельного человека всегда оставалась непреходящей ценностью. И «добрые и мужественные люди», которые отправляли на смерть тысячи себе подобных только за их принадлежность к другому сословию, были мерзавцами и негодяями всегда — и в 1917-м в России, когда они в подвалах Чека пускали в расход «нежелательный элемент», и в 1797-м во Франции, когда тысячами топили в Роне «реакционеров».

Вопросительная интонация, которой сопровождает Миркина свои рассуждения по данному поводу, пожалуй, несколько искусственна.

Окончательные приговоры и бестрепетные выводы — это, конечно, плохо, но и явное стремление уклониться от какой бы то ни было определенности тоже не лучше. После всего того, что мы испытали, утверждение об относительности всякой истины для нас, пожалуй, непозволительная роскошь. Да и неверно все это. Всякая идея самодостаточна, она несет некий внутренний шифр, код, и то, что происходит с ней в дальнейшем, вовсе не является голой случайностью. С чего бы, например, идея Христа, проходя через века испытаний, остается в неприкосновенности и не претерпевает существенного урона, а другие идеи так легко деформируются и превращаются чуть ли не в свою противоположность? Почему та идея, которая увлекла нас в 17-м году, обернулась вдруг такой зловещей явью?

Нет, невозможно принять доводы Миркиной! Нельзя отмыть то, что неотмываемо. Какой бы талант ни вкладывался в задуманное, каким бы профессиональным умением это ни сопровождалось!

Ленинград

Борис Хазанов

Из письма...

...Неожиданно я получил 4-й номер журнала «Искусство кино», каковой журнал не держал в руках, вероятно, уже лет десять. Увидел вашу полемику с Ю. Карабчиевским и прочел ее хоть и с опозданием, но с большим интересом. Мне показалось, что вы возражаете ему, вместе, что Зина пишет как бы от имени вас обоих. Я стал вспоминать и фильм, виденный мною уже довольно давно, и многое другое. Должен сказать попутно, что статья Ю. Карабчиевского тронула меня тем, что в ней, кажется, впервые, произнесено теплое и искреннее слово о тамиздате. Но ваше внимание привлек прежде всего фильм Абуладзе и все, что с ним связано. Я боюсь, что в этой дискуссии не смог бы вас под-

Отрывок из личного письма Б. Хазанова, адресованного З. Миркиной и Г. Померанцу, печатается с разрешения автора и адресатов.

держать. Правда, то, о чем вы спорите, относится не столько к искусству, сколько к истории, нравственности, религии, я же имею в виду именно художественность. Вы скажете: в том, что я остался холоден к этому произведению, сказалось мое положение стороннего зрителя. Может быть. Хотя эта тема до сих пор занимает меня не меньше, чем прежде. Собственно, я раздумывал над этими вещами всю жизнь. И, может быть, дело обстоит как раз наоборот: именно потому, что меня с малых ногтей волновал вопрос об истоках и корнях фашизма, этот фильм не тронул меня.

Почему? Потому что, как мне кажется, он мало что прибавляет к тому, что мы знаем, о чем читали, что видели. Потому что фильм повторяет приемы известных мастеров и эксплуатирует их эстетику. Наконец, потому — и в этом, по-моему, состоит его главный дефект,— что фильм вместо того, чтобы быть символическим и многозначным (к чему, по-видимому, стремились), слишком часто сбивается на плакат. Слишком часто он требует и ожидает от зрителя лишь узнавания. Особенно неудачным мне показалось то, что составляет, так сказать, позитивный заряд,— то, что противостоит или должно противостоять диктатору. Художник и его единомышленники фальшивы. Все, о чем они говорят с такой болью и страстью, жевалось тысячу раз. Похожий промах, как мне кажется, совершил покойный Тарковский, художник куда большего калибра, в «Жертвоприношении», где размышления главного героя, передающие самые заветные мысли автора, сбиваются на общие места, потому что повторяют сказанное и пересказанное. Опасности технической цивилизации, упадок духовности, забвение религии — разве разговоры об этом, особенно когда они ведутся в общей форме, не стали невыносимой банальностью?

Я мог бы одобрить замысел произведения, которое наводит читателя или зрителя на мысль о том, что отечественный диктатор был во многих отношениях неоригинален, что харизматические народные вожди в разных странах подчас удивительным и смехотворным образом копировали друг друга,— ведь эта мысль для многих все еще нова. В Советском Союзе плохо знают историю национал-социализма, мало кто читал подлинные документы нацизма, мало кто знаком с его философией и эстетикой; корни германского фашизма, не говоря уже об итальянском, исследованные во всех подробностях, кажутся многим в нашей стране — насколько я в состоянии судить об этом — чем-то очень далеким, не имеющим отношения к России. Вероятно, это связано не только с отрезанностью от мира, но и с переоценкой собственной самобытности. И, конечно, фильм «Покаяние», как бы его ни оценивать, сделал великое дело. Но режиссер, забавно смешав разные эпохи, разные цивилизации и разных тиранов, не достиг ожидаемого эффекта, разнородные компоненты не соединились — майонез не получился. Кажется, именно это и раздражает Юру[1] — а не то, что картина не представляет собой произведение в духе социалистического реализма, хотя бы и с обратными знаками, не предлагает конкретно-реалистического портрета нашего Отца. Но вы пошли еще дальше, растворив историю, политику, нашу собственную память — в самой общей проблеме противостояния добра и зла, неба и ада. Когда вы говорите: нет одного Сталина — имя им легион; когда вы спрашиваете, разве не все равно, какое конкретно чудовище овладело нами; когда вы объясняете: фильм — о борьбе Бога и дьявола в нашем собственном сердце, о Каине и Авеле, всем надо покаяться, все люди порочны, мы и «благополучный Запад» — в некотором смысле одно и то же,— когда вы все это говорите, то я не то чтобы с вами не согласен, все это, может быть, и верно, но предмет спора при этом теряется, потому что такого рода оценки приложимы ко всему, ко всем временам, к несправедливости любого рода, а так как никакое устройство жизни никогда не было и никогда не будет идеальным, человек никогда не был и не будет ангелом, то и разгова-

[1] Юрий Карабчиевский.— *Прим. ред.*

ривать, в сущности, не о чем. Какая разница, в самом деле,— Сталин или Нерон, или Навуходоносор, или Александр Борджиа, все одинаково ужасно. Еще одна цитата: «Рухнул не какой-то один эксперимент в отдельной стране. Если бы это было так! (Как будто этого мало.) ...Но все гораздо сложней и глобальнее. Недаром весь мир стоит на краю катастрофы. Порок во всей нашей цивилизации. Во всех, кто носит ее в себе,— во всех людях и народах. Это надо видеть...» Прежде всего, фильм отнюдь не дает оснований к таким генерализациям. Фильм вообще — совсем о другом. Главное же то, что такая позиция кажется мне абсолютно неплодотворной. Следуя этому образу мыслей, надо просто все бросить и всем, огромным хором, каяться. Ведь порочны все. С таким воззванием, как мне кажется, художник, если он вообще кого-то к чему-то должен призывать, обращаться к людям не станет. С таким призывом обращаться к человечеству вообще бессмысленно. Вдобавок, если уж быть последовательным, надо объявить порочной любую цивилизацию. Разве античная цивилизация или цивилизация инков была менее отвратительной, чем наша? Я уже не говорю о том, что осуждение цивилизации, техники, сциентизма, рационализма, религиозного скептицизма и т. д. за последние пятьдесят лет повторялось так часто, что еще одна инвектива, сформулированная в столь общих терминах, попросту ничего не меняет. После этого, правда, в вашей статье следуют интересные (и тоже спорные, как мне показалось) мысли о Достоевском, о революции и ленинской способности прислушиваться к жизни, но письмо слишком разрослось. Надеюсь, что ненароком не обидел вас...

Мюнхен

Андрей Нуйкин

О «Покаянии» ли спор?

На первый взгляд выступить «третейским судьей» в данной дискуссии проще простого. Несправедливость оценки фильма Абуладзе, с которой мы сталкиваемся в статье Ю. Карабчиевского «В поисках уничтоженного времени», настолько очевидна, что самое логичное в данной ситуации — просто присоединиться к Зинаиде Миркиной, тем более что позиция ее прочно опирается на монолит мирового общественного мнения, уже не сотни, а, видимо, тысячи восторженных статей и рецензий, весомые международные премии. А чтобы не ставить в неловкое положение симпатичного умного автора, неумышленно, надо полагать, проявившего «дурные манеры», а также чтобы продемонстрировать миру обретенную нами наконец-то терпимость к инакомыслящим, можно было бы порассуждать и о праве каждого на свою особую точку зрения и о необъяснимых аномалиях художественного вкуса (не забыв, разумеется, вспомнить, что Лев Толстой терпеть не мог Шекспира). Таким образом, «бестактность» Юрия Карабчиевского была бы коллективными усилиями замята, и у нас получился бы очень пристойный советский киноведческий разговор. Но почему-то не хочется проявлять воспитанность. Жалко чего-то в статье Карабчиевского, чего-то, ради чего он так настойчиво демонстрировал, думается, свою ершистость, напрашивался на скандал в благородном семействе.

У меня даже такое впечатление, что Ю. Карабчиевский нарочно несправедлив, специально (хотя, может быть, и неосознанно) дразнит «прогрессивное об-

щественное мнение», провоцирует некоторый локальный киноведческий скандал. Почему? Зачем? В этом есть необходимость разобраться. Нет, не для того, чтобы правильно оценить «Покаяние» (оно уже оценено вполне достаточно), а для того, чтобы понять — что же с нами происходит? Не вообще, а вот в данный конкретный исторический момент, достаточно уникальный и неповторимый.

В последнее время в нашем обществе стремительно усиливается недовольство ходом перестройки. По общему признанию, она буксует, переживает глубокий кризис. Лен Карпинский даже назвал это «застоем перестройки». Не буду перечислять всех симптомов данной опасной для будущего страны болезни.

Моя гипотеза состоит в том, что Ю. Карабчиевский свое (во многом уже наше общее) раздражение, вызываемое общественной ситуацией, переносит на «Покаяние», ни в чем не повинное уже хотя бы потому, что снималось до начала перестройки, притом не только без расчета на триумф, но и с весьма сомнительными надеждами просто выйти на экран.

Гипотеза моя подтверждается не только откровенной несправедливостью оценок, но и явно не случайным публицистическим «сопровождением», весьма иронично разъясняющим разницу между свободой слова и гласностью, демократией и демократизацией и т. д. Да и завершается статья совершенно не киноведческим горьким выводом: «Мы попрежнему живем в стране, где от нас почти ничего не зависит, где вся борьба старого с новым, дурного с хорошим и хорошего с лучшим происходит где-то на недосягаемом глазу уровне».

И З. Миркина, думается, не случайно, а именно уловив этот подспудный нерв статьи, главные свои аргументы ищет тоже отнюдь не в сфере эстетики и киноведения. И надо сказать, Ю. Карабчиевский выводит дискуссию на проблемы весьма перспективные. Пессимизм его наверняка найдет подтверждение в дальнейшем ходе событий, если мы бездумно или предвзято отмахнемся от горького, но бесценного для человечества опыта наших отцов и дедов или если начнем искать выходы из своего всестороннего кризиса без учета ситуации, сложившейся в цивилизации в целом, без осмысления ее завтрашнего дня.

Разочарование в нашем псевдосоциализме, гнев на преступников, втянувших народы СССР в кошмарный социальный эксперимент, вызвали цунами скептицизма относительно всех тех ценностей, которые нашим отцам да и нам самим в свое время представлялись высшими ценностями бытия, ради которых полагается, не колеблясь, принести любые жертвы (даже свою жизнь) на алтарь отечества. Взрыв разочарования и переоценок был неизбежным, обоснованным и в основе своей продуктивным. Но мы снова рискуем не уловить ту грань, где все превращается в свою противоположность. От Сталина к Ленину, от Ленина к Марксу, от Маркса к идее социализма, от нее к революционности как таковой, к любым высоким, радикальным идеям (уводящим с неотвратимостью «в бездну»), утопическим мечтам, вере в светлое будущее — такова цепочка разоблачений и низвержений, которую наше общественное мнение прошло за весьма короткий отрезок времени... С кем, а главное — с чем мы останемся в душе, если доведем этот процесс саморазрушения до логического завершения?

В данном отношении предостережения З. Миркиной от «хирургических» методов освобождения от старых догм и заблуждений, от механического уравнивания, обобщенно говоря, Сталина с Лениным, Марксом и Софьей Перовской представляется и своевременным и важным. Ничто не должно нам застилать глаза в поисках истины — даже самый праведный гнев. Тем паче на пороге гигантских катаклизмов, к которым вплотную приблизилась не только наша многострадальная страна, но весь мир.

«Рухнул не какой-то один эксперимент в отдельной стране. Если бы это было так? Мы заменили бы, умудренные опытом, ложные идеи на истинные — и дело с концом... Весь мир стоит на

краю катастрофы. И исток этой катастрофы не в отдельных порочных идеях. Порок во всей нашей цивилизации». В эти слова Миркиной есть резон вдуматься всерьез, не походя.

Правда, не стоит присоединяться к идее легкости, с которой люди якобы способны «заменить ложные идеи на истинные». Порой этот процесс растягивается на тысячелетия, сколь наглядно ни опровергал бы при этом ложные идеи каждодневный опыт жизни. И вообще осмысление того опыта, которым «умудрила» нас наша полная трагизма отечественная история, дело не такое простое. Вернее — очень не простое. Нам пока лишь кажется, что мы уже сделали необходимые выводы из опыта Октябрьской революции, гражданской войны, нэпа, сталинщины и брежневщины. Думается, мы пока извлекли уроки только из самого поверхностного слоя нашего прошлого. Того слоя, что доступен разуму ребенка, сердящегося на печку за то, что об нее можно обжечься. К уровню философскому в осмыслении своего опыта мы еще, похоже, не приблизились.

Думаю, это произойдет только тогда, когда мы захотим, сумеем, сможем возвыситься над специфически нашими, специфически советскими проблемами жизни. Опыт разваливающейся экономики? Сверхмонополизм, отказ от экономических стимулов, реального владения в любом ее виде собственностью — ни к чему другому и привести не могли, мир на нашем примере еще раз убедился в том, в чем он уже давно не сомневается, тут нет ничего сокровенного, уникального, неожиданного для человечества. Гибельность тирании и тоталитаризма?.. То, что тиран и злодей у власти — это плохо, тоже все давно знают. Иллюстрировать в искусстве до бесконечности это «открытие» — значит оставаться в понимании законов истории и законов духа в принципе на том же уровне XIX века. Для себя нам этот путь надо пройти до конца, чтобы освободиться от своей невыкрикнутой боли. Но опыт наш куда весомее и ценнее. И он раскроет свою подлинную цену, думается, тогда, когда мы взглянем на себя и свою историю с «вершин пирамид», с позиций мировых процессов, приближающих человечество к каким-то невиданным, роковым, может быть, рубежам. Злодей (или группа злодеев) и обманутые массы... Если мы подойдем к своей истории прошлых десятилетий с подобной старой схемой — мы сами себе скоро станем неинтересны, не говоря уж о всем мире. Но ведь перед нами сюжет совсем иного рода! Жизнь, беспощадный экспериментатор — история поставили на нас принципиально новый, уникальный (по сравнению с прошлыми веками), очень дорогостоящий (дороже всего он обошелся нам самим) эксперимент. Будет не просто большой потерей, а преступлением человечества по отношению к самому себе, если оно не извлечет из этого эксперимента каких-то глобальных, сущностных для его будущего (а не банальных типа: идея коммунизма — ложная, она исчерпала себя, что мы предсказывали уже сто лет назад!) уроков и не сумеет использовать их на практике.

Не психология злодеев, не проблема логической стройности и практической эффективности социальных идеалов, теорий видятся мне главными объектами, требующими нашего изучения. Тут и так почти все ясно. Динамика целей и ценностей, логика поведения больших масс народа в экстремальных ситуациях, законы массовых психических и идеологических деформаций, экологические катастрофы и поведение людей, факторы, способные толкнуть их на самоистребление... Вот проблемы, которые должны стать предметом нашего пристального интеллектуального и духовного, нет, не просто изучения, а «обживания». Меньше всего тут способна помочь «чистая» логика или экстраполяция прежних закономерностей на будущую жизнь. И еще одно соображение — наблюдениями «со стороны» эти проблемы не изучаются (побудительные мотивы, чтобы понять, надо пережить: логика, ум, эрудиция — бессильны перед лицом духовных трагедий, психологических протуберанцев). Так что только мы сами в итоге огромной духовной и интеллектуальной работы способны сделать наш бесценный, столь дорого обо-

шедшийся нам опыт достоянием человечества.

Вскоре, после вступления человечества в третье тысячелетие от рождества Христова, его численность достигнет 15 миллиардов человек. А деградация земного плодородия развивается по экспоненте, леса вырубаются, живность истребляется, воды и воздух отравляются в стремительно возрастающих объемах. Принимаемые развитыми странами меры пока не способны даже затормозить нарастание процессов, не говоря уже об их повороте вспять.

Не требуется быть Сенекой, чтобы предсказать возможность ситуации, когда миллиарды охваченных эпидемиями, умирающих с голоду людей ринутся вдруг из стран, именуемых ныне «развивающимися», через границы стран сытых и комфортабельных (население которых будет составлять к тому времени весьма малую часть человечества). Какой «социализм» воодушевит и соединит воедино эти армады? Какие новые (или старые) идеи оправдают в их головах их вынужденно безумное поведение? И что останется от высокомерия жителей «развитых» стран, от их высоких идеалов, христианских добродетелей и гуманистических убеждений в подобной апокалиптической ситуации? А ведь мы даже не упоминали еще о возможном радиоактивном заражении целых регионов и континентов в результате аварий, о вероятном постепенном расширении озоновой «дыры», превращающей неотвратимо в непригодную для жизни пустыню одну за другой широты земного шара...

Лучше и не думать об этих, увы, вполне вероятных ужасах завтрашнего дня? Может быть, может быть. Но когда думать начинаешь, очень многие и беды, и победы сегодняшнего дня так сильно теряют в своей значимости, что...

Тут я рискну высказать еще одну гипотезу. Почему сегодня возникает потребность оспаривать факты искусства в, казалось бы, лучших его образцах?

Сейчас не только в киноискусстве резко вырвались вперед жанры документальные, публицистические. И этому есть серьезное объяснение. Когда-то критик Ст. Рассадин в письме к Виталию Семину, констатируя сильнейшее воздействие на читателей романа «Нагрудный знак «OST» (рассказывающего на автобиографическом материале о кошмарах жизни в фашистских арбайтслагерях), с удивлением отмечал, что такие произведения при любом их совершенстве становятся как бы «шагом из литературы» — туда, где, говоря словами Пастернака, «кончается искусство». В том и дело, что есть столь ужасные стороны жизни, факты, акты поведения, проблемы, перед лицом которых всякая художественность, всякая искусственность и придуманность выглядят неуместными, бестактными, легковесными. Несовершенство, фрагментарность, сухость документальных свидетельств такой несовместимости лишены — они ведь выступают как полпреды самой жизни, как полноправная часть ее. А искусство даже гениальность освободить полностью от искусственности не может. И перед лицом каких-то реалий оно вдруг обнажает свое бессилие, свою несоизмеримость с натуральной жизнью и начинает раздражать своей претензией стать выше или хотя бы вровень с жизнью.

Ну, как, в каких формах, каким криком или шепотом выразить ужас Хиросимы, беспомощность целых народов, корчащихся под пятой тупых садистов, или меру духовной деградации людей, бросающих детей в помойки, оставляющих старых матерей умирать в одиночестве в нетопленной избе?.. С этих позиций и «Покаяние», и «Дети Арбата», и любой другой продукт человеческой фантазии раскрывают только невозможность найти адекватную реакцию, «форму», прием, которые оказались бы хоть как-то соизмеримы с тем нечеловеческим, что мы обозначаем словами: фашизм, сталинщина, ГУЛАГ...

Не от подобного ли сознания бессилия нашего перед лицом грозных бесчеловечностей века, не от незнания ли, что им противопоставить, Ю. Карабчиевский и бунтует, иронизируя над нашими очередными иллюзиями, «победными» взлетами духа... З. Миркина пробует его переубедить, отыскать какие-то константы,

на которые можно опереться в нашем утрачивающем один за другим ориентиры мире. Не сказал бы, что предлагаемые ею спасительные меры внушают уверенность.

«Прежде всего, как говорил китайский мудрец, надо исправить имена... Надо назвать — Каина — Каином, Авеля — Авелем...»

Ну, и еще — всеобщее покаяние! Ибо «способность к покаянию, потребность в покаянии — вот, на мой взгляд, главное на сегодня мерило человека, нации, цивилизации...»

И это все?! Получается, что да. Похоже, в счастливое и высоконравственное будущее человечества мне путь заказан. Я не люблю никаких публичных покаяний, тем более за чужие грехи. Наверное, в каких-то исключительных случаях через очистительное унижение покаяния надо проходить, но рассматривать его как какое-то универсальное средство?.. Если у человека есть совесть, она его в случае вины сама потихоньку замучает, а если ее нет, то сколько ни бей себя в грудь кулаком, ни посыпай голову пеплом — никакого «очищения» не получится. Даже, пожалуй, наоборот.

И еще не устраивает меня в акте покаяния обязательность облачения в хитон покорности. Перед кем нам смиренно казнить себя за гулаговский геноцид? Перед доносчиками и палачами-следователями, со спокойной совестью доживающими на комфортабельных дачах у Черного моря и под Москвой? Да, виноваты, что не надели в свое время на этих подонков намордники! Так новые ведь оголтело к власти рвутся! Пока каемся — дорвутся и обеспечат нам бездну поводов для будущих очистительных покаяний.

Нет уж, в этом отношении нежелание Ю. Карабчиевского смиряться с сегодняшним уровнем нашей социальной активности, организованности, с нашей расходующейся без остатка на слова новой религиозностью, терпимостью к подлости под маркой плюрализма, нашим уровнем полугласности и недодемократизма мне все же ближе. Рано нам еще быть довольными собой, своей перестройкой, своей нравственностью, своим искусством!

Все так, но при чем тут прекрасный фильм «Покаяние»? Для чего на него-то бросаться? Разве что из принципа: бей своих, чтоб чужие боялись? Ну, а если они не испугаются, а только руки будут потирать от нашей слабонервности?

Лариса Миллер

А на экране, на экране...

О том и об этом, но только без глянца,
Без грима и без ритуального танца.
О зле и добре, красоте и увечье...
Из нежных волокон душа человечья,
Из нежных волокон и грубого хлама...
Мы все прихожане снесенного храма,
Который, трудясь, воздвигали веками,
Чтоб после разрушить своими руками.

1988

●

"Bring out your dead"
(«Выносите своих мертвецов»)
Клич могильщика во время эпидемии чумы. Англия, XIV век

Предъявите своих мертвецов:
Убиенных мужей и отцов.
Их сегодня хоронят прилюдно.
Бестелесных доставить нетрудно.
Тени движутся с разных концов,
Их убийца не смерч, не чума —
Диктатура сошедших с ума.
Их палач — не чума, не холера,
А неслыханно новая эра,
О которой писали тома.
Не бывает ненужных времен.
Но поведай мне, коли умен,
В чем достоинство, слава и сила
Той эпохи, что жгла и косила
Миллионы под шелест знамен.

1988

●

А на экране, на экране
И жизнь, и смерть; и слез и брани
Поток; и лес воздетых рук,
Но нету звука. Дайте звук.
О, неисправная система:
Беззвучно губят, любят немо.
Как в неозвученном кино,
Стучу в оглохшее окно,
Зову кого-то и за плечи
Трясу, не ведая, что речи,
Что дара речи лишена,
И вместо зова — тишина.

1982

Посвящается фильму Ю. Норштейна «Сказка сказок»

Все так — готова побожиться:
Когда весь город спать ложится,
Когда весь мир подлунный тих,
Диктует кот поэту стих.
Сверкая желтыми очами,
Он разражается речами,
Стихами бурными в тиши,
Шипя: «Забудешь, запиши».
Поэт послушно пишет, пишет,
И от восторга еле дышит,
И непрестанно трет висок,
Кропая стих наискосок.
И лунная сверкает тропка,
Летящих строк касаясь робко,
Касаясь разных «о» да «а»
И все посеребрив слова,
Невесть куда крадется ночью,
Легко скользнув по многоточью.

1980

●

Давайте отменим вселенскую гонку,
Давайте прокрутим назад кинопленку.
Пускай нас обратно к истокам снесет,
Покуда пространство совсем не всосет,
Заставив в безвременьи ждать воплощенья.
Нам нету пощады и нету прощенья.
Нам было пространство и время дано,
А мы показали плохое кино.
За то, что плохое кино показали,
Достойны того, чтобы нас наказали.
Коль ленты не в силах придумать иной,
Пусть длится безмолвие в вечность длиной.

1988

●

Срывание масок, сдиранье бинтов
Под скрежет разболтанных старых винтов.
Во зло ли все это, во благо?
Куда ты летишь, колымага?
Давно мы загнали своих лошадей.
Во всем, говорят, виноват иудей.
Кого мы еще не назвали
Из тех, кто виновен в развале?
Летит колымага, а в ней мордобой.
Виновен картавый, виновен рябой.
Трясут и мотают телегу,
Летящую в пропасть с разбегу.

1989

Георгий Федотов

Защита России

Неизбежна ли революция в России?

Спор А. Ф. Керенского с М. В. Вишняковым в прошлом номере «Новой России» ставит на очередь один из самых острых и мучительных вопросов русской жизни. Можно бы сказать — самого бытия России. Нельзя не поразиться горькому парадоксу в самой его постановке. В те годы, когда мы с нетерпением ждали революции, которая свергла бы тиранию коммунистической партии, она не приходила. Теперь, когда большинство демократической эмиграции отказывается от ставки на революцию — при внешних и внутренних условиях, угрожающих гибелью России,— она становится реальной, близкой — иным кажется неотвратимой. Если она действительно неотвратима, тогда нужно готовиться к революционной ситуации, приспособляться к ней скрепя сердце — в поисках наименьшего зла.

Думается, что прежде чем решиться на ответственный выбор пути, следует строго отдать себе отчет в том, почему, собственно, мы считаем революцию в России неизбежной или хотя бы вероятной. Какие у нас данные? Наши сведения о России скудны и отрывочны. Они не говорят ни о каких революционных движениях в России. Не говорят даже о таком активном политическом недовольстве, которое грозило бы вырваться в открытые восстания.

Все, что мы знаем, сводится к двум вещам. Положение трудящихся масс в городе и в деревне так тяжело, что их недовольство находит себе выражение в мечтах о войне, которая приведет к свержению режима. С другой стороны, правительство, то есть Сталин, делает судорожные и жестокие усилия в борьбе с действительными или мнимыми врагами, которые заставляют думать о серьезно угрожающей ему опасности. И то и другое еще не дает права говорить о надвигающейся революции.

Недовольство масс в России не ново. Оно было очень сильно в эпоху военного коммунизма, а потом в эпоху уничтожения свободного крестьянства. И Ленину и Сталину удалось с ним справиться: Ленин своим нэпом дал деревне настоящее и полное удовлетворение. Сталин загнал недовольство внутрь, обескровив и обессилив крестьянство. Сейчас оно носит совершенно пассивный характер. И вредительство, и пораженчество суть выражения последней политической пассивности.

Можно удивляться терпению народа, который, свергнув старый режим, несет ярмо государственного крепостничества. Но самый опыт пережитой революции, усталость от борьбы, бесплодие жертв, отвращение к политике достаточно объясняют современную пассивность народа. Где и когда мы видели контрреволюции, совершаемые по типу ре-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7.

волюции, то есть как всенародное восстание? Ни Робеспьеру, ни Наполеону, ни Кромвелю с этой стороны опасность не угрожала. Другие силы полагают конец революционным тираниям: заговоры, перевороты, вмешательство армии — наконец, война. Я не хочу сказать, чтобы это был непреложный закон истории. Таких законов не существует. Вполне возможно, что в России вспыхнет новая революция, но это вовсе не неизбежно и даже маловероятно.

Новое направление сталинского террора подсказывает, откуда ему грозит опасность. Прежде всего от коммунистов-ленинцев, которых он уничтожает беспощадно под именем «троцкистов» на верхах и в низах партии. Эта борьба ренегата с породившей его партией понятна, и в ней сочувствие страны на его стороне. В последнее время удары диктатора падают на людей иного, близкого ему, доверенного круга: Ягода, Постышев, Тухачевский не ленинисты; это «свои люди». Возможно, что Сталин боится заговора, исходящего от своих. Его личная тирания, его циничная беспощадность к собственным агентам делает жизнь близ него невыносимой. После первых казней коммунистов вопрос пошел уже о головах. Каждый дрожит за свою и, может быть, подумывает, как бы предупредить удар.

Но есть, кроме террора и спешной ликвидации марксизма, еще одна сторона новейшей сталинской политики, которая возвращает нас к настроениям масс. Это то, что в советской прессе именуется возвращением к «демократии». Как относиться к толкам, декретам и даже действиям, выдержанным в этом духе? Пока речь шла о конституции и о демократических выборах в условиях полной несвободы, естественно было считать это блефом — для Европы. Но Сталин проводит уже демократические выборы в партии, а теперь и в профсоюзах. Насколько можно видеть отсюда, партийные перевыборы не блеф или не совсем блеф. Это сталинский опыт. Власть на время устранилась и смотрит, что из этого выйдет. Выходит лишь путаница и беспорядок, так как за 20 лет народ отвык совершенно от нормальной, организованной демократии. Но в основном цель правительства достигнута. Недовольство низовых слоев было сконцентрировано на непосредственном начальстве, которое и было разгромлено. Это входило в расчеты Сталина, ибо ему надо было уничтожить настоящих коммунистов, которые, конечно, составляют командный состав партии. В административном, советском аппарате положение иное. Сталин не заинтересован в поражении своих агентов. Но он легко пойдет на него. Ему важно направить народное недовольство с своей головы на бюрократию, на «средостение». Во всем виноваты вредители, извращающие смысл его мудрых предначертаний. По всему видно, что Сталин начинает большую игру, и неизвестно, чем она кончится. Игра ведется краплеными картами, самая основа ее лжива по существу, но результаты могут быть неожиданными. Разумеется, Сталин не откажется ни за что от своей самодержавной власти, а его «демократия» может иметь значение лишь низового самоуправления. Но чтобы быть реальным, это самоуправление предполагает хозяйственное раскрепощение. Колхозный раб не может быть гражданином. Но почему Сталину не раскрепостить колхозов? Каждая весна, каждая осень приносит ему все новые разочарования. Колхозы в их теперешней организации поддерживают режим недоедания в России, недовольство в пролетариате, угрозу в случае войны. Сталин не доктринер социализма, и новый поворот экономической политики не является для него заказанным.

Во всяком случае, для примирения власти с народными массами недостаточно играть в демократию. Насущно необходимы широкие реформы — как хозяйственного, так и политического порядка.

Способен ли Сталин осуществить их? Мы этого не знаем. В этом позволительно сомневаться. При всей его ловкости и хитрости, «этот повар умеет готовить только острые блюда» (слова Ленина). Обрызганный кровью с ног до головы диктатор вряд ли годится на роль умиротворителя. Но тогда эту роль выполнит кто-нибудь другой. Если Сталин станет поперек дороги — широкой дороги русской истории — он будет устранен. Вот и все. Для этого, конечно, нет надобности в революции. Вопрос о преемнике Сталина — вот действительно актуальный вопрос в России.

Мы же, русские патриоты и демократы, должны делать ставку не на народную ярость, хотя бы и законную, и, конечно, не на Сталина, хотя бы поумневшего, а на разум новой русской интеллигенции, которая, стоя между диктатором и подавленными массами, найдет в себе силы и веру строить Россию и защищать ее.

23.5.1937

Торопитесь!

Этим призывом, обращенным к людям советской России, закончил свой большой доклад в Париже ген. Деникин. Мы все, с глубоким вниманием и волнением слушавшие его, слились в этом призыве. В перспективе близкой войны и готовящегося раздела России нельзя не видеть, что режим тоталитарного террора, установленный Сталиным, означает почти неизбежное поражение. Революция во время войны? — мы знаем, что это такое. Поэтому торопитесь! Торопитесь вымести свой дом, наш дом. Покончите внутренние счеты раньше, чем враг предъявит свой неумолимый счет. С ужасом думаешь о том, как тяжело там выполнить этот совет, столь легко отсюда посылаемый. Каких нечеловеческих усилий и жертв стоит всякая попытка борьбы с разлагающей страну тиранией. Но это единственный — по крайней мере, нам так представляется — шанс.

Однако, согласные в неотложности и спасительности переворота в России, мы расходимся в понимании его содержания. Мы не умеем даже назвать его, не умеем отчеканить тот лозунг, который мог бы стать общерусским, подлинно национальным призывом.

Торопитесь — сделать что? Оратор говорил: свергнуть советскую власть. Как будто в России существует советская власть! Советы в России давно обратились в тень единоличной диктатуры. Власть Сталина менее всего советская. Давно уже было замечено, что лозунг «Les Soviets partout!»[1] звучал бы революционно в России. Что можно возразить по существу против сталинской конституции? Главным образом то, что она существует только на бумаге. Нет ни малейшего сомнения в том, что в ближайшее, по крайней мере, время государственной формой национальной России не может быть ни западный парламентаризм, ни монархия. Остаются Советы — ненавистные здесь для остатков Белой армии по ассоциации 1917—1918 гг, но к которым там, вероятно, относятся иначе: как к воспоминанию о мимолетной свободе, о счастливом времени народной власти, которой коммунисты по губам помазали и украли ее. Если в России произойдет не просто верховой переворот, а подлинная революция, то весьма вероятно, что она произойдет под лозунгом: «Власть Советам!» Другой вопрос, конечно, может ли вынести Россия такую революцию перед войной и на чем такая революция остановится.

Революция ли, переворот ли, но против чего? Может быть, против коммунизма или коммунистической партии. Но коммунизма в России нет, а партия сохранила от коммунизма только имя. Все настоящие коммунисты или в тюрьме, или на том свете. Партия стала лишь необходимым аппаратом власти в тоталитарно-демагогическом режиме. Она лишь приводной ремень, передающий очередные приказы диктатора стране. Может быть, этот ремень излишен и чекистско-пропагандистский государственный аппарат справится один с этой задачей. Но что выиграет страна от сосредоточения всей страшной власти диктатуры в одних чекистских руках?

У нас здесь думают — и даже иной раз умные люди,— что сущность сталинского режима в его неистребимой, нераскаянной идеологии: марксистско-ленинской. Все подозревают Сталина в расчетах на мировую революцию, в том, что он предает Россию испанцам, китайцам, не знаю кому. Какая слепота! Что может быть бесспорнее предательства Сталиным революции в Европе? Предательства республиканской Испании, предательства чешских коммунистов. Думают, что если тиран душит Россию, то обязательно в интересах Интернационала. Думают так единственно потому, что могут представить себе радикальное зло только в образе Интернационала и не догадываются, что служение Интернационалу тоже требует самоотречения, жертвенности — тех добродетелей, на которые Сталин не способен. Быть полновластным хозяином страны, связать навеки свое имя с ее историей и пожертвовать этой страной в интересах человечества, братства трудящихся, поистине для этого требуется сверххристианская жертвенность. Всякий бандит, овладевший государством, перестает отделять интересы этого государства от своих собственных. Сталин, как немецкие императоры в Петербурге XVIII века, прежде всего хозяин России. Но хозяин хищнический, варвар, головотяп, который ради своих капризов или своей тупости губит землю, истощает ее силы. К естественному варварству прибавьте страх. Борьба за личную безопас-

[1] «Власть Советам!» (фр.).— Ред.

ность, за сохранение власти для тирана заслоняет все. Накануне войны он разрушает армию, чтобы обезопасить себя от заговоров,— в этом весь Сталин.

Значит торопиться надо со Сталиным, а не с советской властью или с коммунизмом. «Долой Сталина!» — сейчас единственный общенациональный лозунг для порабощенной России. Или, полнее, перефразируя лозунг ген. Деникина — «свержение Сталина и оборона России».

Может быть, это покажется мало. А что если после свержения Сталина один из сталинцев займет его место: какой-нибудь Каганович, Жданов, Берия? Россия, конечно, не выиграет от простой смены тирана. Должен быть убран не один Сталин, а вся клика, им созданная, его поддерживающая. Если хотите, «долой сталинцев!» Сказать «долой коммунистов» — бессмысленно, ибо это сейчас программа самих сталинцев.

Кто должен сейчас занять место сталинцев в интересах национальной России? Разумеется, в случае переворота власть будет принадлежать тем людям, которые его совершили. Но удержат ли эти люди власть и надолго ли, это зависит от того, кто они. И здесь мы можем выразить свое убеждение, что Россия устала от чекистов, что она не хочет видеть в Кремле специалистов застеночного цеха. Ради России мы должны желать в настоящий момент, чтобы власть перешла в руки честных и беспартийных людей, специалистов государственной работы, а не расправы. Правительство красных командиров и инженеров, отдавших все силы обороне и хозяйству страны,— вот о чем мы должны просить Бога для России. Будут ли они выходцами из народа, детищами революции или сынами старой России и старой интеллигенции — это все равно. Символически было бы прекрасно соединение двух слоев — старой и новой России — в одной правительственной команде. Численный перевес явно будет на стороне рабоче-крестьянской России, созданной Октябрем. Вероятно, сохранится и символика Октября, нам здесь одним чуждая, другим ненавистная. От нас потребуется усилие ума и воли, чтобы признать желанное воплощение национальной России в новой форме «советской власти».

Новые люди важнее новых слов и даже дел. Накануне войны некогда будет перестраивать Россию и невозможно даже совершенно порвать ее цепи. Слишком много боли и обид, слишком много ненависти накопилось за 20 лет, чтобы освобождение России могло совершиться без тяжких потрясений. Сейчас для нее сильная власть дороже свободы. Но эта власть уже сейчас должна дать народу залог грядущего освобождения. Страна должна почувствовать, что проклятое лихолетье кончилось, что можно передохнуть перед новым напряжением всех сил против нынешнего врага. Та свобода, которой сейчас удовлетворилась бы Россия, свелась бы к элементарному, без чего немыслимо жить. Прекратите пытки в застенках и постановки лживых вредительских процессов. Разгрузите тюрьмы и концлагеря. Дайте действительную свободу веры для всех народов России. Дайте свободу труда мелкому ремесленнику и крестьянину — в колхозах или без колхозов, вам виднее. И от себя, за всю многострадальную русскую интеллигенцию, прибавим: дайте свободу ученому и художнику в их святом ремесле, не превращайте их в холопов власти.— И Россия вас благословит, и пойдет с вами оборонять родную землю, отложив на будущее все спорные и трудные вопросы государственного строительства.

Мы стали скромны и не требуем многого. Но и написав это, останавливаешь себя на мысли: что это? Мечта, новогоднее пожелание, молитва? Да, и мечта, и молитва, и напряженность воли, собранной в одной точке. Мы ведь твердо знаем, что дальше уступать нельзя — ни в мечтах, ни в жизни. Здесь, может быть, последний шанс России. Торопитесь!

1.1.1939

О Мазепе

Украинская проблема имеет для России бесконечно более глубокое значение, чем все другие национальные проблемы. Это вопрос не только о политическом составе России, о ее границах, но и о ее духовном бытии. Ведь, в конце концов, за всеми перипетиями текущей политики, за переменным счастьем войн и революций украинский вопрос решается тем, каково будет русское национальное сознание. Сохранится ли оно как общерусское или распадется навсегда на два (или, может быть, и более?) русла: великорусское и украинское?

Энергично борясь за целость России, за сохранение ее территории, мы должны понимать, что главная арена борьбы не здесь. Насильно мил не будешь. Если поколения украинской молодежи будут воспитываться в ненависти к России и ее культуре, то ничто не удержит их в общем русском доме, как бы свободна и легка ни была в нем жизнь, как бы крепки ни были его стены. Нации рождаются на наших глазах. Настоящая эпоха особенно благоприятна рождению наций благодаря небывалому значению интеллигенции и сознательных, рациональных факторов в современной культуре.

Мы уже проглядели явление такого крупного порядка, как создание украинского литературного языка из народного говора, каким он был всегда для русской интеллигенции. Можно горько жалеть о том, что цензурные преследования отбросили в Галицию украинское культурное движение и что не Киев, а Львов стал колыбелью нового славянского языка. Но теперь это уже непоправимо. Приходится брать украинский язык таким, каков он есть, то есть полупольским, и относиться к нему с полной серьезностью и уважением.

Русская интеллигенция в прошлом и настоящем несет один грех перед украинским возрождением: она его не замечала. Национальный вопрос вообще лежал вне ее поля зрения. Наше невежество во всем, что касается прошлого Украины, и сейчас поразительно. Отсюда неизбежны неосторожность и даже грубость в трактовке нами украинских вопросов,— очень опасные для будущего.

Если мы хотим навсегда остаться братски связанными с южнорусским, или украинским, народом, мы должны принять на себя, в свою собственную культуру, всю его национальную традицию как традицию русскую. В этом глубокое отличие украинства от всякой иной национальной проблемы на территории России. С грузинами, с татарами мы встречаемся как люди разных национальностей, лишенные возможности общения с ними в самых интимных («материнских») элементах их культуры. С украинцами это интимное общение возможно: их живые народные говоры, их песни, их исторические предания нам не чужды. Мы всегда любили Украину несколько романтической любовью, как свое, русское, и притом самое живописное, красочное и сказочное в русском. У нас с украинцами общая любовь. И если национальные традиции строятся в конечном счете на общей любви, а не на общей ненависти, у нас есть надежда на забвение политических обид.

Нацию создает не один язык, но и общность исторических воспоминаний. Понимая это, вожаки современного украинского движения стремятся оторвать Киев от истории России, отдать его культуру несуществовавшему до XIV—XV веков «украинскому» народу. В этом основная ложь нового украинского национализма и здесь наша победа над ним (не полемическая, а положительная) всего легче. Кто может вырвать киевские летописи и «Слово о полку Игореве» из русской традиции? Есть ли у нас, у великороссов — до самого последнего времени, до Пушкина, что-нибудь более дорогое? Не отказываясь от нашей московской страды, мы не отрываем Москвы от Киева и никогда ни на один момент в нашей истории не отрывали. С XVII века начинается сильное и плодотворное влияние Малороссии на русскую культуру, особенно церковную. Наша школа XVII—XVIII веков, наш литературный язык (ломоносовский) более киевского, чем московского происхождения. Преобладание украинцев в русской Церкви чувствуется до XIX века. А там пришел Гоголь и сделал малорусские степи и южный фольклор для большинства из нас более родным, чем великорусский забытый север.

Остается средневековье, польско-литовская Украина, которой мы, великороссы, не знаем,— и в этом наше горе. Века героической борьбы за сохранение русской народности и православной веры, перед которой мы преклоняемся, но которая не была еще достаточно освоена общерусским историческим сознанием.

А между тем именно в эти польско-литовские века совершилось этнографическое расхождение русской народности, совершилось рождение «украинства». Мы не можем смотреть на судьбы южнорусского населения исключительно с московской точки зрения. Москва еще не Россия, даже не вся Русь, хотя ей и выпала задача объединения Руси. И в этом суровом деле объединения она совершила немало грехов против своих младших братьев. Она игнорировала их опыт, не менее ее тяжкий и героический. Она наносила болезненные раны их национальному чувству, которые не зажили доселе.

Вот положительная задача для русской интеллигенции: рецепция украинской традиции в традицию общерусскую. Здесь нам придется пересмотреть много традиционных взглядов, отрешиться от многих предрассудков. Так, в числе прочего, придется амнистировать Мазепу. Нельзя смотреть на Мазепу как на демонического героя «Полтавы». Его заслуги, хотя

бы перед культурой Украины (то есть России), его великолепные киевские церкви требуют амнистии его политической ошибки. Ведь не судим мы кн. Курбского за измену. Современная Британия давно уже приняла в свой Пантеон шотландских героев, боровшихся против Англии столько веков. Британия не Англия, а нечто высшее. Россия не Московия и даже не Петербургская Империя. Было бы величайшей опасностью для единства России, если бы мы подняли перчатку, брошенную украинцами, и продолжили сейчас историческую борьбу Москвы и Киева — заглохшую столетия тому назад. Надо преодолеть двойственность исторической традиции. Надо включить в храм русской славы все то, что любит и чем гордится Украина,— все, кроме новейших политических сепаратистов. Конфликты прошлого, даже трагическую борьбу мы должны воспринимать как совершившиеся внутри России — как борьбу Грозного с боярством или западников со славянофилами. Лишь в том случае, если удастся это новое духовное собирание России, можно надеяться и на сохранение ее политического единства.

Нелегко говорить об этом в те дни, когда тень Мазепы витает над германо-украинскими (увы, и русскими) полками, собирающимися для дележа России. Но ведь и хоругвь Александра Невского поднимается Сталиным. Надо положить конец политической спекуляции на общенациональном достоянии. Всякой политике надо знать свое место. «Политизация» убивает культуру. Политизация может убить и государство.

1.12.1938

Тушинские воры

Чья очередь? Кто следующий бросит камень в Россию? Мы удивляемся, почему молчит «Общество северян»? Пора бы архангельцам и вологжанам вспомнить, что и они когда-то жили на вольной земле Великого Новгорода и были насильственно примучены к Москве. А может быть, раньше откликнется смоленское землячество и провозгласит восстановление княжества Смоленского... А за ними Тверское, Рязанское... И в длинном списке современных сепаратистов мы прочтем полный титул императоров всероссийских.

Казачья измена поразила своей неожиданностью. Она действительно лишена тех сентиментальных и духовных мотивов, которые присущи всякому национальному сепаратизму. Здесь русские люди, русского языка и культуры, объявляют себя нерусскими. И притом те, которые были одними из главных строителей русского государства, чем-то вроде демократического дворянства. Если представить себе, в виде курьеза, что все русское дворянство было бы испомещено в одной из окраинных губерний, то оно могло бы сейчас объявить себя особой нацией. Так же, как и все другие сословия старой России.

Конечно, нет оправдания и снисхождения предательству двух атаманов. Но сама историческая беспочвенность, скажем, сильнее, историческая чудовищность их сепаратизма вызывает сомнение в нем. Полно, вправе ли мы им верить на слово и называть сепаратизмом их политическое поведение? Не правильнее ли будет считать его просто пораженчеством, лишь прикрывающимся для удобства мнимо-национальным знаменем?

Действительно, когда столько русских людей делают немецкое или японское дело — под предлогом освобождения России,— почему не делать его под предлогом освобождения Дона, Украины или Грузии? Мы не думаем, конечно, свести к антибольшевизму все национальные движения народов России. Но их связь с чисто русскими изменниками в каком-то смысле облегчает нашу тревогу за Россию. Что же, пораженчество есть естественная болезнь эмиграции — всех эмиграций. Неудивительно, если политическая ненависть к режиму, к Кремлю у людей иного языка превращается в ненависть к Москве. Сколько русских дворян, обидевшись на русский народ, прославляют варягов, немцев как культуртрегеров дикой славянофинской Руси. Многие в своем отталкивании от Руси поспешили сбросить с себя и православие — очевидно, виновное в том, что породило большевиков. При таком настроении вполне естественно, что тот, кто может найти хоть одну невеликорусскую бабушку, объявляет себя украинцем или немцем. Это бывает, когда «святая злоба» к большевикам застилает и разум и совесть, то есть довольно часто. Сепаратизм есть одна из форм эмигрантской «непримиримости».

Наше чувство облегчения зависит от того, что при таком политическом объяснении сепаратизма необходимо проводить строгое различение между эмиграцией и внутренней Россией. Правда, она для нас во многом темна. В суждениях о ней очень легко впасть в ошибку. Но все же есть и некоторые элементы для суждений.

Лица, долго жившие в советской России, уверяют, что на Украине они почти не встречались с сепаратистскими настроениями. Может быть, это слишком оптимистические оценки. Но если бы эти настроения пустили глубокие корни, как можно было бы их не заметить? Между тем в эмиграции украинец не-сепаратист является редчайшим исключением. Я говорю не об украинских уроженцах, считающих себя русскими, а о тех, кто говорит и пишет по-украински, но не желает порывать связь с Россией. Таких почти нет. Профессор Одинец недавно открыл такую группу во Львове, но это действительно открытие. Отсюда следует, что эмиграция, по счастью, не является зеркалом России или, вернее, является ее кривым зеркалом.

Должно быть, в России накопилось много дурных соков, ненависти, пораженчества. Но сомнительно, чтобы предметом ненависти могла быть Россия. Все-таки для такого вывиха необходимо хотя бы пространственное удаление, отрезанность от нее. Там все народы связаны, перемешаны в общем деле и в общем страдании. Людей перебрасывают из конца в конец огромной страны, и в этом трении национальные углы скорее сглаживаются, чем обостряются. До последнего времени людей там мучили как людей (я не говорю — как буржуев), а не как украинцев, грузин и т. п. Культурные потребности всех народов удовлетворены, нередко даже в ущерб интересам великороссов. То чувствительное самолюбие молодых или малых народов, которое толкает их на путь сепаратизма, кажется, ничем не оскорбляется в СССР. В эмиграции наши украинцы, наши грузины живут, как и мы, воспоминаниями прошлого. Перед ними неотлучно стоит образ старой России, и память о прошлых обидах сливается с настоящей ненавистью к поработителям родины. *Там* мало кто помнит о старой России, и если ненавидит большевиков, то, наверное, не как москалей. К тому же большевизм имеет многонациональное лицо, и для каждого народа он оборачивается своей рожей. На своих же направляется и ненависть.

Решаемся сказать: если отбросить все обще-большевистское или сталинское насилие — над личностью, над совестью, над трудом — и оставить чисто национальные формы, в которых живет СССР, то в них можно видеть окончательный пореволюционный облик России. Нынешняя империя Российская имеет, и будет иметь, форму федерации свободных народов. Иначе она существовать не может. Настоящая угроза для единства России создавалась бы в том случае, если бы в результате дальнейшей эволюции Сталина, внутреннего ли переворота или внешнего завоевания, в России установилась чисто великорусская национальная власть в стиле и традициях Александра III. С такой Россией ее выросшие и оперившиеся разноголосые птенцы никогда не примирятся. В Россию же союзную они вернутся в том случае даже, если чужеземное завоевание разрушит общее гнездо. Пожив под немецким, польским, турецким игом, они истоскуются о былом доме, былой национальной свободе.

Не будем только сами затруднять их возвращение или содействовать их уходу. У нас — я говорю сейчас о великороссах-эмигрантах — есть не одна, а целых две возможности содействовать распаду России. Одна из них — прямая измена и поддержка сепаратистов. Другая — патриотическая, но слепая преданность русской национальной идее в ее обветшалом историческом выражении. Русский монизм или централизм, на котором держалась императорская Россия — и который был естествен для большинства еще младенческих народов,— теперь для нее смертоносен. Погружение в XIX век — без сомнений, величайший век России — представляет огромную политическую опасность. В нем другие народы черпают пищу для своего злопамятства, а мы — вредные привычки национальной беспечности, чванства и косности. И для них и для нас опыт современной России является насущно необходимым, как ни трудно распознавать ее подлинный облик из-под густого тумана официальной лжи.

Во всяком случае, было бы вредно для русского дела углублять сейчас политические споры с зарубежными сепаратистами, представляющими (может быть, и плохо представляющими) действительные народы России. У нас есть много своего, внутреннего дела — с великорусскими пораженцами и авантюристами. Историческая амнистия Мазепе не распространяется на современных тушинцев.

15.1.1939

Политика изоляции и национальная политика

Последний номер «Новой России» был почти весь посвящен загадке русской внешней политики. Бесспорно, сейчас нет темы более актуальной. От того или иного решения Москвы зависят — хотя мы и не знаем, в каком смысле,— судьбы мира и, прежде всего, самой России. Только не слишком ли рано и поспешно большинство авторов предполагают вопрос решенным — в пользу изоляционизма? В то время как я пишу эти строки, в Англии появились надежды, что Сталин может примкнуть к англо-французско-американскому блоку.

Когда эти строки будут напечатаны, вероятно, многое уже выяснится, хотя, конечно, не окончательно. Сталинская политика извилиста и коварна. Не следует каждый ее поворот принимать за начало новой эры: русская политика от Ивана III до Мюнхена,— и после. Если вдуматься беспристрастно в положение, то сдержанность Москвы или даже ее показное безразличие к судьбам Запада, совершенно понятны. Ведь за Мюнхеном стояла роковая английская идея отвлечь Гитлера на Восток, бросить его на Россию и на годы освободить Европу от германского кошмара. Вытесняемая из западной игры — Россия поневоле должна была делать «bonne mine an mauvais jeu»[2]. Неудивительны были бы с ее стороны и попытки русско-германской перестраховки, хотя они и очень проблематичны. Даже бутады интернационализма (Мехлис), столь противоречащие и воспитанию Красной Армии, и испанской политике СССР, говорят скорее о дурном настроении или некотором шантаже, чем о серьезной перестройке. Поживем — увидим.

Но мы пишем здесь о том, чего мы хотели бы для России. К этому сводится ведь зарубежная политика: к воспитанию русской политической и патриотической мысли. И вот в порядке этого воспитания — скорее, чем решения актуальной проблемы, я ставлю два принципиальных вопроса: возможна ли вообще политика изоляции и желательна ли чисто национальная политика?

Сейчас, когда в Англии и Америке сдаются последние сторонники изоляционизма, воскрешать эту идею для России мне представляется утопией. Недаром Япония вступила в германо-итальянскую коалицию, а Китай ищет опоры в западных демократиях. Мир стал таким тесным, столь спутанным в один клубок экономических и политических путей, что уединить любое государство из этой, теперь уже единой системы совершенно невозможно. В прошлом это иногда бывало возможным, но чрезвычайно редко. Для этого необходимо, чтобы государство не имело культурных соседей, то есть было окружено пустынями, морями или варварами: таков случай Китая. Россия никогда не была в таком положении. Едва выйдя из подданства Золотой Орды, она вступила в сложные взаимоотношения с Западом (и, конечно, с Востоком). Но XVIII век впутал нас впервые в европейские дела. Вопрос стоял очень просто. России угрожали на ее западных и южных рубежах Швеция, Польша и Турция. Обороняясь от них — или переходя в наступление на путях к двум морям — она неизбежно должна была искать союзников за спиной своих врагов. Такими представлялись на первых порах Австрия (цесарь) и Дания. Но антитурецкий союз с Австрией ставил нас во враждебные отношения с Францией. И т. д., и т. д. Преемники Петра Великого лишь переняли у московских царей их традицию. Но, будучи сильнее их, они могли активно вмешиваться в судьбы Запада. Жалеть ли об этом? Конечно, отдельные военные эпизоды XVIII века, как участие России в Семилетней войне, едва ли способны вызвать у нас энтузиазм. Виной тому вся политическая атмосфера XVIII века: уже беспринципная и еще не национальная династическая и часто просто личная политика. Но так ли велики были жертвы, принесенные Россией, и неужели они ничем не искупились? XVIII век — это ведь апогей нашей империи. Русская армия и ее полководцы во дни Екатерины были, вероятно, первыми в мире. Смешно также думать, что русская политика была совершенно бескорыстной и чудаческой. Огромные завоевания на Западе и Юге, в Прибалтике и

[2] «Хорошая мина при плохой игре» (фр.).— *Ред.*

Черноморье с избытком искупают жертвы, принесенные для «европейского равновесия». Noblesse oblige[3]. Для великой державы нельзя вести активной политики, сохраняя постоянный нейтралитет. Другое дело, что мы можем, по тем или иным идеологическим мотивам, не сочувствовать отдельным фактам императорской политики: цепи суворовских походов или венгерской экспедиции, разделам Польши и т. д. Но это ошибки и преступления, связанные с «общим делом»: грехи Европы, а не одной России. И я не могу, не изменяя лучшим преданиям России, вычеркнуть из ее святцев память о наполеоновских войнах, так же как и о войне 1877 года. Почему мне они дороже других русских интервенций? По очень простой причине: я люблю видеть Россию освободительницей, а не угнетательницей народов — в прошлом и в настоящем. И эта традиция должна быть основой русского патриотического сознания.

Но это подводит уже нас ко второму вопросу: может ли и должна ли политика определяться исключительно национальным интересом? В отличие от политики изоляции, чисто национальная политика возможна; вопрос лишь в том, желательна ли она?

Наше отталкивание от большевизма, с его безумным интернационализмом *первых лет*, не должно бросать нас в другую крайность: исключительного национализма. Если мы не желаем менять Сталина на Гитлера, то зачем же ставить себе образцом Бисмарка? В понятной, но опасной реакции, мы забываем тот простой факт, что в прошлом — по крайней мере в *нашем* прошлом — политика никогда не определялась только национальным интересом, но ставила себе и некоторые высшие, идеальные цели. Не будем подражать марксистам и фрейдианцам, которые занимаются только срыванием масок. Признаем просто, что государственный эгоизм был почти всегда сильнее идеальных мотивов в политике; но не будем отрицать ни их искренности, ни их реальности. Войны велись за веру, за право, за свободу, и это не было пустым самообманом. Важно и другое. В христианском человечестве почти до наших дней государство (несмотря на Гоббсов и Макиавелли) не дерзало ставить себя, свое существование и свои интересы — как высшую цель. Даже преследуя только свои интересы, оно считалось с наличием более широкого целого, частью которого оно являлось. Когда-то, в течение тысячелетия, этим целым был христианский мир или, после его раскола, мир католический и мир православный. Для религиозного сознания средневековья войны между христианами были, в сущности, междоусобными войнами, и единство христианского мира — политическое единство его — ставилось прямой и высшей целью политики. Секуляризация разбила этот идеальный миропорядок — но не до конца. Оставались все время жить «системы» европейских государств, как бы они себя ни называли: цивилизацией, Европой, греко-римской культурой и прочими псевдонимами. Россия была частью этой системы. Внутри нее национальный эгоизм каждого члена ограничивался сознанием общего, хотя бы некодифицированного права — jus gentium[4], общего интереса и общего долга. Все это было смутно, но вполне реально. Только реальность этого целого, этого идеального единства и могла сохранить Европу от саморазрушения. Еще в середине XIX века это единство Европы (вспомним знаменитое «европейское равновесие») существовало как в жизни, так и в идеях. Лишь конец столетия осмелился — впервые за всю христианскую историю — поставить национальный интерес как высшее начало в политике. Последствия чего мы видим.

Сейчас вопрос стоит уже так: или суверенность государства, принявшего демонические формы, взорвет наш культурный мир — который так и не нашел своего утраченного имени — или эта суверенность принесет себя в жертву ради создания новой искомой и трудной формы единства. Крушение Лиги Наций ничего не меняет в этой дилемме. Много лиг и империй могут создаться и разрушиться, прежде чем будет найдена устойчивая форма единства. Если она не будет найдена, общая гибель неизбежна. Не спасется и Россия, пространства которой уже перестали быть недоступными для современной техники. Но спасение возможно лишь на путях ограничения национальных интересов, подчинения их общему благу того безымянного целого, в котором мы живем.

В такое время возрождать идеологию чистого национализма столь же утопично, как служить Интернационалу. Национализм наших дней может быть огромной разрушительной силой — как одержимость, как безумие; как форма реальной политики он пережил себя.

30.4.1939

[3] Положение обязывает (фр.).— *Ред.*

[4] Право, регулирующее отношения между родами и народами (лат.).— *Ред.*

Федерация и Россия

Должна ли и может ли предполагаемая федерация народов включить Россию?

Самый вопрос этот получает разный смысл, смотря по тому, ставится ли он с точки зрения Запада или России. Для западноевропейца он означает колебание осторожности, старую привычку к постепенности, к умеренным решениям: сначала попробуем объединить Запад, народы своей культуры, прежде чем будем раздвигать границы объединения на Восток. Всемирная федерация — это в плане утопии, европейская — в плане реальности. А Россия — в Европе ли?

С точки зрения русского, этот вопрос означает последнее убежище русского национализма. Объединяйтесь сами, если хотите. Может быть, Европа в самом деле переросла век национальных государств — особенно малых государств. Но Россия сама по себе целый союз народов, по территории одна шестая света, не Европа, не Азия, а особый, себе довлеющий мир. Недавняя историософия евразийства приходит на помощь этому националистическому рефлексу, чтобы доказать, что Россия ни хозяйственно, ни культурно в Европе не нуждается.

В противность этому, мы готовы утверждать, что как европейская федерация немыслима без России, так и культурная жизнь России немыслима без Европы.

Для Европы что проку в том, что она, покончив со своими вековыми распрями, разоружится и наладит мирное сожительство своих народов, если на Востоке она будет постоянно видеть перед собой стену штыков (или танков)? Сможет ли она вообще разоружиться, если Россия останется вооруженной? Как будут разрешаться конфликты, возникающие из территориальных, этнографических и стратегических отношений на западной границе России? Пусть Россия не чисто европейская держава. Но она, во всяком случае, и не чисто азиатская. На свое несчастье или счастье, она не имеет ни на Западе, ни на Востоке четких рубежей. Это предопределяет для нее необходимость политически жить в сложном мире как европейских, так и азиатских народов. Ее изоляция невозможна и нелепа. Еще в шестнадцатом веке, когда Москва культурно жила за искусственно созданной китайской стеной, политически она должна была войти в круг западных держав: искать дружбы с Римским Цесарем, с Данией, с Англией — хотя бы для того, чтобы обороняться от ближайших соседей — врагов. Балтийские, польские, даже балканские интересы России принадлежат не к искусственным «империалистическим» наростам на ее политике, а к органическим темам ее истории. Загнать в Азию Россию еще никому не удавалось, не удастся это и самим русским, если бы они того захотели. Оставаясь в Европе и давя на нее всей своей огромной тяжестью, Россия может быть или страшной для нее опасностью, или одним из существенных элементов ее равновесия. С Петра Великого Россия жила общей жизнью с Европой, не раз в критические часы истории — 1913, 1914 годов — помогала спасаться в общей беде. Неужели Ленин мог одним разом переломить тысячелетнюю историю России? Что этого не случилось, доказывает сам его преемник своим неожиданным выходом на западные рубежи. При всей гибельности разбойных приемов Сталина, самое направление его интересов доказывает, что об изоляции России не может быть и речи. Она остается, как была, неразрывно связанной со всем комплексом восточноевропейских политических сил.

Впрочем, можно поставить и другой вопрос: о какой федерации идет речь? О европейской ли? Пока вопрос о федерации ставится чисто теоретически, ее можно ограничивать, как угодно: Европой, Западной Европой — и в этом ограничении видеть признак благоразумия. В действительности идея федерации принадлежит Англии. Но Англия, точнее Британская Империя, это не чисто европейское государство. Ее доминионы и колонии раскинуты по всем частям света. Одной шестой СССР с его 170 миллионами она может противопоставить одну четвертую и 450 миллионов. Если большая часть этого политического тела находится вне Европы, можно ли говорить о европейском характере федерации? Но Англия уже сейчас надеется на участие в ней Соединенных Штатов Америки. Лорд Лотиан, британский посланник в Вашингтоне, является одним из творцов этого замысла. Наконец, эта самая Британская Империя в целом ряде точек соприкасается, географически или политически, с азиатскими владениями России: на Дальнем Востоке, в Афганистане, в Персии, на Черном море. Здесь основа для договорных отношений. Как показал опыт русско-английского сближения при императоре Николае II, интересы двух мировых империй не могут быть признаны непримиримыми. Англия будет договариваться с Россией в Азии, как она будет договариваться с ней же (в союзе с Францией) в делах Восточной Европы. Но время простых разговоров прошло, как прохо-

дит и время вооруженных угроз.

Россия сейчас в ссоре с Европой. И не Сталин, конечно, первый рассорил их. В Сталине эта ненависть к Европе лишь созрела до дьявольского замысла: разжечь мировую войну, чтобы на пепелище Европы, среди пустынь былой христианской цивилизации, построить могущество русского красного царства. Но ссора началась задолго до Сталина и даже независимо от коммунизма. Ведь и коммунизм является, или являлся, гримасой русского европеизма, искажением русской боли за Европу. Ссора восходит к 1917 году и питается горечью русских унижений. Русское национальное чувство было уязвлено глубоко поражением, разделом, падением России и, не желая взять на себя ответственность, не имея мужества покаяния, стало искать виновника вне себя — на Западе, недавно еще связанном с Россией круговой порукой войны. Это извращение русской боли за Россию одним из первых выразил Блок в своих «Скифах», чудесные стихи которых должны были подсластить измену — не Западу, а самой русской идее: славянской, христианской, культурной традиции России. С тех пор русское скифство гуляет по ту и другую сторону рубежа. Оно совершенно подобно тому отречению от Европы, которое, на почве того же унижения и бессильной злобы, совершили две дочери уже западной (римской) Европы: Италия и Германия. В свете этих скифских настроений многим казалось, что Россия может жить, как Россия, и пережив Европу, и что ей вообще незачем связывать свое будущее с обреченным миром.

Безумное ослепление, самоубийственная мысль!

Автаркия России может быть оправдываема, на худой конец, лишь экономически. Подобно Соединенным Штатам, российский материк представляет условия, почти удовлетворяющие требованиям хозяйственного самодовления. Но разве об этом сейчас речь? Разве от экономической только неурядицы погибает мир? Но уже политическая автаркия России, как мы видели выше, является вредной утопией. И на Западе и на Востоке Россия вросла всеми своими членами глубоко в другие политические миры.

Что же сказать об автаркии культурной? О перспективах русского будущего в случае гибели Европы? Тяжело говорить об этом сложнейшем вопросе в нескольких строках. Но надо выразить свое убеждение, основанное на опыте тысячелетней истории. Вот оно. Россия и Запад имеют не совсем тождественные истоки; это определяет, вероятно, навсегда, особность двух христианских миров. Но и Византия, и Рим восходят к той же Греции. Это объясняет сравнительно легкую возможность общения и взаимного оплодотворения. Петровская Россия была не изменой — или не только изменой,— но и обретением собственной сущности в заимствованных формах культуры. Лишь благодаря Западу Россия могла выговорить свое слово. В своей московской традиции она не могла найти тех элементов духа (Логоса),— без которых все творческие богатства останутся заколдованной грезой. С Европой она проснулась и, мужая, работая, борясь, до конца опиралась на опыт и разум западной сестры, которой уже начала щедро платить за науку. Ныне эта связь жестоко порвана вместе с истреблением целого культурного слоя, бывшего хранителя этой связи. Результатом было общее оскудение и опошление. Первым роковым признаком недуга было падение литературы — последний демонстрируется в лесах Финляндии, в разгроме русских дивизий.

С этой интерпретацией можно спорить, можно искать других причин русских поражений и русского упадка под коммунистической властью. Эти другие причины существуют, смешно было бы отрицать их. Думается только, что и после освобождения России от сталинизма ей не жить цветущей культурной жизнью, если она сохранит китайскую стену, отделяющую ее от Запада, или если этот Запад погибнет как культурный мир.

Есть один элемент христианской культуры, нам всем дорогой, любовно выращенный в петербургский период нашей истории и теперь выкорчеванный без остатка. Это свобода, которая с таким трудом пробивалась в крепостнически-самодержавном царстве, но, наконец, сделалась неотъемлемой частью русской жизни. Эта свобода целиком выросла на почве западной культуры как результат сложного воздействия духовных сил. Вот почему с такой невероятной легкостью свобода могла быть выкорчевана из сознания русских масс, лишенных общения с внешним миром, принесших в марксистскую школу лишь древние инстинкты Московии. Коммунизм сгинет вместе со своими идеологическими катехизисами. Но Московия останется. Останется тоталитарное государство, крепкое не только полицейской силой, но и тысячелетними инстинктами рабства. Разбить его может лишь новый — столь же тоталитарный, то есть религиозный — идеал свободы, который некогда разложил и старую Московию. Но сейчас свобода жива лишь на христианском Западе и ведет отчаянную борьбу с обступившими ее силами тьмы. Война ведется не только на полях сражений, но и на всех участках культурного фронта: в искусстве, в философии, в теологии. От исхода этой борь-

бы зависит и участь России. Судьбы России решаются на линии Мажино, в Атлантическом океане, в снегах Финляндии. Дико сложилась история. Русские войска умирают за свое собственное рабство. Финны сражаются не только за свою свободу, но и за свободу России.

20.1.1940

Опоздавшие

Многими отмечалась общность судьбы двух фашистских стран — Германии и Италии. Обе они позже других народов, лишь в конце XIX столетия, осуществили свое государственное единство. Другие, счастливые народы давно нашли свое единство инстинктивно или выковали его уже на исходе средних веков, когда слагались новые нации Европы. Для опоздавших потребовались огромные усилия нескольких поколений, целый век революционной борьбы или ряд жестоких войн. Мысль ученых, творчество художников работали долго и упорно над проблемой национального единства, и когда она была наконец решена, не могли остановиться вовремя. Вся живая сила интеллигенции была брошена в одном прямолинейном направлении: от нации к империи, от империи к мировому господству... В жертву этой химере принесено все: свобода, мир, совесть, остатки христианства — наконец, сама национальная культура и все силы народа. Фашизм, с этой точки зрения, является естественным пределом этого рокового движения (отвлекаясь от всех других, военных и социальных, его причин).

В России тоталитарный строй коммунизма вырос не на идее нации. Как раз наоборот, он питался ненавистью к Российскому государству и его национальным традициям. Однако теперь, когда сталинская империя идеологически и политически все более сближается со странами воинствующего национализма, есть над чем призадуматься. Острота русского национального чувства в границах СССР и даже за его границами имеет свои аналогии лишь в тоталитарных империях. В нем живет и эрос страсти, и похоть вожделения, гордость своей мощью и боль унижения — весь тот болезненный комплекс, который на наших глазах привел Германию к явному безумию. Русский молодой национализм не принял еще клинических форм, но уже несет с собой огромные национальные опасности.

Откуда этот запоздалый взрыв национальных страстей? Россия создалась не со вчерашнего дня. Уже в XV веке она завершила свое национальное объединение, которому с тех пор никогда ничего не угрожало. Русское национальное чувство, подобно патриотизму старых европейских народов, было лишено горячечных симптомов. Уверенность в себе позволяла быть великодушным. Что же случилось? Случилось, что Россия, существовавшая тысячелетиями, на наших глазах заново открыта своей интеллигенцией и своим народом.

Трагический путь русской истории, сперва обративший в рабство народную массу, а потом поссоривший интеллигенцию с государством, привел к изоляции государства в последний век империи. Это и было, конечно, причиной ее катастрофы. В разгроме России интеллигенция снова ощутила свою кровную связь с нею. Боль за Россию, унижение за нее, гордость воспоминаний и надежд стали содержанием жизни всей эмиграции. Народ обрел свою Россию несколько позже, в самом процессе революции, оставшись на своей земле без дворян и чиновников, которые прежде несли на себе государство, но и заслоняли его от народа. В отличие от горькой любви эмигрантов, народная любовь к России сейчас исчерпывается сознанием ее мощи. Возвращая по капле народу национальную культуру, большевистская власть «обезвреживает» ее, очищая от всех слишком тонких и благородных элементов: от христианского и гуманистического наследия. Национализм сталинской России, через головы трех поколений интеллигенции, прямо возвращается к официальной идеологии Николая I. Новые Кукольники, Загоскины, Погодины и Шевыревы воспитывают народную душу. Гоголю и Лермонтову здесь не место. Своего консервативного Пушкина хотелось бы иметь, но не родит поэта земля, недра которой истощены культурой пошлости.

Само по себе возрождение национального чувства в России, так долго еще лишенной, так долго обреченной жить отбросами международной цивилизации, могло бы быть положительным явлением. Но пошлость, безбожие и бездушие монополистов государственной культуры отравили новое национальное чувство. В эмиграции оно с самого начала было отравлено сложным и унизительным комплексом ressentiment[5]. В той и другой форме оно

[5] Злопыхательство, злоба (фр.).— *Ред.*

противно лучшим русским традициям, оно запоздало на столетие и опасно для мира и для самой России.

Конечно, национальное чувство не изжито в мире и, вероятно, не будет изжито никогда. Но ныне на нем одном уже не может быть построено государство, а тем более система государств, политическое общение народов.

Европа вступила в такую полосу войн и катастроф, из которой нет иного выхода, кроме отказа от национальных интересов как верховного критерия политической жизни. Национальные интересы противоречивы, безмерны и неутолимы. Они возрастают странным образом параллельно падению духовного содержания национальной культуры. Со стороны всего виднее, как падают и нищают духовно те страны, где национальная мощь провозглашена верховным божеством: Германия, Италия. Одно из двух: или Европе удастся создать организованное сверхнациональное общение, или она не сможет жить. С этой точки зрения завтрашнего послевоенного дня, современный хаос великих и малых национальностей напоминает феодальную анархию конца средневековья в период создания национальных государств. Только теперь само национальное государство стало пережитком партикуляризма, своего рода удельным княжеством, отчаянно сопротивляющимся новому рождающемуся политическому строю: не безвольной Лиге Наций, а Союзу Народов, властно обуздывающему национальное хищничество и подчиняющему его общему порядку и общему благу.

С тех пор как началась война, вожди великих демократий не перестают указывать на конечную ее цель: сделать невозможным повторение войны путем новой организации Европы. Но это и означает конец национальных суверенитетов, конец самодовлеющего, беспринципного национального государства.

Те, кто не смогут добровольно ограничить свой суверенитет, будут к тому вынуждены. Из творцов нового мира они будут низведены на роль объектов, если не жертв истории. Самое большее, на что они могут надеяться,— это оказаться настолько сильными, чтобы взорвать новый мир и погубить всех и себя самих под его развалинами.

Вот что грозит всем народам, великим и малым, которые вместо этизации и воспитания своего национального чувства переживают его эротический угар.

Особенно опасен этот угар для государства-империи.

Мы все хорошо, даже слишком хорошо усвоили один урок междувоенного (1918—1939) периода: трудность и даже невозможность самостоятельного существования малых государств. Принцип абсолютного национального самоопределения не оправдал себя. Но мы стали забывать о том, что доказала еще раньше великая война: невозможность существования насильственных империй. Не случайно Австрия и Турция исчезли как империи. Не случайно Россия получила такой тяжкий удар. Она потеряла свои западные окраины, сепаратизм многих ее народов вспыхнул с неожиданной силой. Это было и остается серьезным предупреждением. Ныне империи возможны лишь как союзы свободных народов. Быстро меняющееся лицо Англии служит тому другим, положительным доказательством. Как быстро спешит она обновиться и перестроиться из владычествующей колониальной державы в федерацию народов и стран! На наших глазах она отпустила на волю Ирландию, Египет, Ирак, Аравию, готовит освобождение Индии. Самоубийство, распад злорадствуют в Германии и кое-где среди нас. Но давно Англия не была столь крепкой, как с тех пор, когда она начала раскрепощение своих народов. Только этот оправдавший себя внутренний опыт дает ей нравственное право и политическую уверенность переносить его на мировую арену и призывать народы Европы и Америки к борьбе за создание всемирной федерации.

Усвоит ли этот урок Россия в переустройстве своего собственного дома? От этого зависит самое ее существование. С двух сторон — не надо забывать это — создается угроза Российской империи или федерации ее народов: со стороны воспаленных национализмом малых народов и со стороны слепого национализма великороссов. Не на традиции Николая I можно построить новый Российский Союз. С этими традициями можно лишь разрушить то, что от него еще осталось.

Русские эмигранты, лелея образ далекой, отнятой родины, легко становятся добычей шовинистической заразы. И не только в правом лагере, присвоившем себе монополию национализма, но и в левом, страдальчески вынесшем в себе образ новой, свободной и великой России. Одна неуловимая черта — и законное служение родине переходит в предательство ее призвания. Отталкиваясь от гитлеризма в Германии, не узнают его в России. Это соблазн всех народов в наши дни. Будем трезвы и внимательны к себе, чтобы в ослеплении патриотизма не нанести тягчайшей раны душе России. Она дороже всех ее временных интересов и политических границ.

17.4.1940

Фридрих Горенштейн

Зима 53-го года

Повесть

3.

Ким встал, пошел, дрожа от щекочущих ощущений, глядя с восторгом на нетронутую белую землю. Снегопад несколько поутих, показались звезды. Три домика, возникшие перед ним внезапно из снегопада, заваленные сугробами, вызвали слезы умиления. Домики были действительно аккуратные, сложенные из плоского сланца, в самом дальнем горел свет, оттуда слышалось мерное гуденье.

Ким понял вдруг, что гудящий домик — это ведь здание вентилятора, а от ближнего домика ведет цепочка его собственных следов. Однако мысль эта недолго занимала, и разочарования он не испытал, потому что вообще не мог сосредоточиться продолжительное время на чем-либо, взгляд его перескакивал с предмета на предмет. Он с удивлением разглядывал белые ветвистые изваяния, но как только понимал, что это деревья, забывал о них, поворачивал голову, вглядываясь в несущиеся по ночному воздуху желтенькие одинаковые квадратики, пока он не осознал, что это поезд. Ким шел тропинкой, ранее протоптанной, однако заваленной свежим снегом. Слева изредка возникали огоньки скрытого за бугром поселка, справа темнел карьер. Ким увидал глыбы кварцита, вывезенные из шахты и сброшенные в отвал. Здесь, среди снега и воздуха, они казались ослепшими и беспомощными.

— Что, издохли?! — крикнул Ким, пнул ногой одну глыбу и торжествующе засмеялся. Так, смеясь, он побежал вдоль тропинки, скатился с горы и долго, визжа от удовольствия, барахтался в сугробе. Наконец он вышел к шахте, ставшей совсем маленькой, непохожей. Копер втрое уменьшился, а длинные надшахтные здания, по которым Ким всегда блуждал, вовсе исчезли, вместо них были небольшие бараки. Хромой старик в ушанке водил вдоль двора двух лошадей-тяжеловозов. Лошади хрипели, бока их судорожно раздувались, морды были оскалены, желтоватая пена, дымясь, падала на снег.

— Это «Центральная»? — спросил Ким.

— Через вентиляционную вылез,— усмехнулся старик,— это «Пионерка».

Ближняя лошадь вдруг заржала, рванулась, мотнув мордой.

— Лучше электровоза тянут,— сказал старик,— на что нам электровоз, мы уже отрабатываемся, скоро закроют,— старик подмигнул,— по графику дышать выводим,— он провел ладонью, счищая с лошадиных спин снег,— ты влево иди, попадешь к «Центральной».

Ким пошел налево, однако оказался на тихой темной улице, среди одноэтажных домиков, окруженных сложенными из сланца заборами, высотой не более полуметра. Разговор со стариком несколько приглушил его волнение и восторги, он даже устыдился их. Но постепенно, то ли внимание его опять рассеялось, то ли пустая улица действительно красиво осветилась выкатившейся луной, он опять задышал часто, по-детски радостно и несколько раз переходил на бег. Когда за заборами начинали лаять собаки, он останавливался, смотрел удивленно, прислушиваясь к лаю, шел дальше, пока вновь не забывался. У поселкового базарчика он посидел под навесом, отдыхая, положив голову на край одного из длинных дощатых столов. Потом Ким пошел переулками в направлении доносившейся музыки и вышел на главную улицу поселка, откуда знал уже дорогу к своей шахте. Улица была асфальтирована, освещена фонарями, и перекрестки ее дополнительно освещались электрочасами. Застроена она была двухэтажными зданиями с одинаковыми выступами, одинаково раскрашенными в серый и розовый

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7.

цвет. На фронтонах зданий были вылеплены из гипса звезды и скрещенные молотки. В самом конце улицы, упираясь в небо, высился шахтный копер с красноватой горящей точкой у вершины. Музыка слышалась из Дома культуры, примыкающего к поселковому парку, знаменитому далеко за пределами поселка, существующему еще с дореволюционных времен. Верхушки парковых деревьев, красиво заснеженных, шевелились над забором, и вороны, потревоженные музыкой, перелетали, роняя снег с ветвей. В Доме культуры, трехэтажном, с колоннами и статуями, был предновогодний бал. На ступенях его стояли кучкой молодые парни в пиджаках и курили.

— Что это он тут в робе ходит,— сказал кто-то,— больной Алеша... Эй, Алеша вырви глаз! — сзади засмеялись. Ким тоже улыбнулся, ребята показались ему симпатичными шутниками, а острота смешной. Он ускорил шаг, потому что ему захотелось поскорей помыться, переодеться и, может быть, даже прийти в Дом культуры. Он абсолютно не испытывал усталости, пока не вышел к железнодорожным путям, над которыми нависали бункера обогатительной фабрики. Снег здесь был нечистым, красным от рудной пыли, маневровые паровозы заталкивали вагоны под люки бункеров, грохотали, и вот тут Ким сразу вдруг ощутил горячий прилив крови к затылку, с каждым шагом тело его делалось тяжелей, а когда он вошел в душную продолговатую раздевалку, где на полках лежали десятки пропитанных потом и рудой спецовок, сел на бурую скамью, тело начало зудеть и ныть так сильно, что он даже застонал. Ким принялся вяло раздеваться, стащил сапоги и высыпал из каждого по кучке синеватой руды, смешанной с мелкими камушками. Пальцы ног его были бескровными и гладкими, похожими на отростки, которые выбрасывает гниющая в погребе картошка, правое колено распухло, похрустывало в суставе, а когда, сняв брезентовую спецовку, он начал стаскивать через голову слипшиеся воедино свитер и две рубашки, на спине и груди его раздался скрип, липкое подергивание рвущейся кожи, потому что рубцы пропитали кровью обе рубашки и свитер насквозь.

— Ты что,— спросила, показываясь в приемном окне, дежурная,— ты ремонтник?

Ким кивнул, чтоб не вступать в объяснения. Дежурная была женщина лет сорока, с грязными полосами вдоль щек и шеи, в грязной от рудных пятен цветастой кофточке, сильно оттопыривающейся на высокой груди. Киму стыдно было стоять перед ней голым, он прикрылся левой ладонью, а правой захватил свернутый узел, с трудом приподнял его, положил на прилавок и показал свой номер, вытащив его из кармана спецовки. Дежурная рассмеялась, отодвинула узел и внимательно посмотрела на Кима, даже приподнялась на цыпочки, упираясь локтями, круглыми и красивыми, о прилавок. Ким махнул рукой, он чувствовал себя слишком слабым, чтоб говорить, несколько раз его прошибло холодным потом.

— В бане все равно вода холодная,— сказала дежурная,— как ты мыться будешь? Ледяная вода... Хозяин запретил горячую воду до конца смены пускать, чтоб раньше времени рабочие не кидали...

Ким ничего не ответил, пошел к мокрым полуоткрытым дверям, где слышалось хлюпанье и, поджав непослушные пальцы ног, ступил на холодный цемент. В душевой стоял сырой холодный туман, крашенные в белый цвет двутавровые балки вдоль потолка были густо усеяны каплями, мыльная вода скопилась у засорившихся сточных решеток. Дрожа, Ким положил жестяной номер на подоконник, нагнулся, поднял с пола размокший обмылок, подошел к крану, повернул и отшатнулся, тело обдало ледяным воздухом, сопровождавшим по сторонам сильные струи ледяной воды. Кожа затвердела, была стянута цветной коркой красно-бурых пятен руды и черной смазки, застывшие холодные струйки пота въелись в рубцы. Время от времени Ким не выдерживал, прикасался к липким рубцам пальцами, начинал почесывать вокруг них, а у поясницы даже сорвал присохшие струпья, теперь там сильно щемило, кровоточило, и это было единственным теплым местом на теле. В углу душевой был сколочен железный ящик метра в два длиной для мытья ног. Ким подошел, уперся в ржавые борта, окунул руки. Вода здесь была грязной, покрытой мазутными жирными пятнами, но все ж тепловатой. Ким обрызгал ею тело, принялся натирать обмылком грудь, шею...

— Ты чего,— сказал дежурная.— Она стояла в дверях.— Тут же ноги мыли, а ты лицо... Под душ иди...

— Холодно,— ответил Ким, стуча зубами.

— Сейчас горячая польет,— сказала дежурная,— я договорилась с котельной.

И действительно, душевая начала наполняться паром, стало теплей. Дежурная не уходила, стояла, смотрела насмешливо. Ким, чтоб не поворачиваться к ней лицом, начал продвигаться к душу боком. Вдруг ему вспомнились рассказы старшекурсников о женщинах рудников и геологоразведочных партий. Был на втором курсе некто Жигарев. Лицо его всегда покрывали

прыщи, но периодами они высыпали удивительно густо и становились уже не красными, а синими, так что лицо напоминало гнилой кусок мяса. Вот тогда Жигарев не ходил гулять, а обмотав щеки полотенцем, приходил к ним в комнату, садился на койку и начинал рассказывать. Иногда он говорил о женщинах, а иногда «по политическим вопросам». «Конечно, Яков Свердлов был еврей, но учтите также Фаню Каплан... Конечно, и у нас был Николай Второй... Но учтите также спекулянтов...» И тогда, когда он говорил «по вопросам», и тогда, когда он говорил о женщинах, якобы являвшихся к нему прямо в забой, перед ним ставили теплый чайник. Чайник этот он частично выпивал без сахара, частично же смачивал им полотенце, а вообще был он парень не злой, просто переживал сильно из-за своей внешности, пудрил прыщи и связывал свои беды со спекулянтами, которые похищают витамины, нужные для обмена веществ. Вот некоторые рассказы этого Жигарева и вспомнил Ким, двигаясь боком к душу, невольно бросая взгляд на высокую грудь дежурной. Окунувшись под теплые струи, он сразу ослабел, притих, закрыв глаза, а очнувшись, увидел дежурную совсем рядом.

— Разве так руду отмоешь,— сказала дежурная,— три раза мылиться надо... Возьми,— она протянула ему кусок мыла и мочалку,— из пенькового каната,— добавила она,— все сдерет...

Ким начал мылить мочалку, но пальцы у него были вялые, и мыло выскользнуло.

— Ох ты,Господи,— вздохнула дежурная, подняла мыло, взяла мочалку. Вскоре вокруг ладоней ее образовалась целая гора мыльной пены, тогда она подошла к Киму и провела теплой пеной ему по спине. Прикосновения рук ее были твердыми, но ласковыми, и Кимом вдруг овладела усталость, он почувствовал себя беспомощным ребенком, и эти руки нужны были ему, он покорно подчинялся каждому их требованию. Дежурная намылила спину, повернула к себе и начала мылить живот, осторожно обтирая рубцы. Несколько раз она касалась тела своей мягкой мокрой грудью.

— Падлы,— сказала она,— суют мальчишек в пекло... Сына своего он тоже так сунет...

Она ушла, вернулась с бутылкой йода и смазала рубцы.

— Давай отмывайся,— сказала она,— становись под душ... Ты сам откуда?

— Издали,— тихо ответил Ким.

Теплые струи воды текли по его распаренному, хорошо протертому телу, он как бы заново рождался, грязная пена сползала, капала по ногам, обнажая чистую кожу, помимо рубцов густо покрытую синяками, ставшими теперь заметными. Он промыл волосы, сполоснулся, взял с подоконника жестяной номер, через дверь в противоположном конце душевой пошел в чистое отделение бани. Воздух здесь был посвежее, лампы поярче, пахло стираным бельем. Из приемного окна выглянула старуха, пожевала губами и захлопнула, опустив деревянный щит. Ким постучал.

— Не велено,— крикнула старуха из-за щита,— хозяин до гудка запретил выдавать... Смотался, прохлаждайся голяком...

— Митрофановна,— заглядывая, позвала дежурная,— выдай ему... Ему разрешили...

— Хахали,— ворчала старуха,— всем твоим хахалям нарушай приказ...

Но щит подняла, Ким показал номер, и старуха выбросила одежду. Одежда связывала его с прежней жизнью, и прикосновения к ней были радостны. Одевшись, он почувствовал себя увереннее, потерся подбородком о сукно куртки, пересек коридор, взял у старичка свое пальто и ушанку, спустился по лестнице, ступени которой были припорошены красной пылью, и вышел из быткомбината надшахтного здания, но не к бункерам, а с противоположной стороны, к заснеженным портретам стахановцев и бюстам Маркса и Сталина на гранитных столбах.

— Хорошо как,— сказал Ким вполголоса.

Ему захотелось вдруг пойти в Дом культуры и потанцевать с девушкой-татаркой, которую он встречал в рудничной столовой и на которую поглядывал издали. Небо было чистым и звездным, лишь кое-где смутно угадывались в темноте мелкие облака. Становилось весело, хотелось подурачиться. У него бывали такие припадки необъяснимого веселья, освежавшие, приносящие наслаждение. В мозгу появилось и начало расти смешное слово, он понял, что сейчас выкрикнет его.

— Порей! — громко крикнул Ким в темноту.— Порей! — и захохотал, однако одновременно с тревогой прислушиваясь к странным попискиваниям, предшествующим каждому звуку. Он положил ладонь на горло, и попискивания прекратились, тревога рассеялась, ничто больше не омрачало радости. Впереди был железнодорожный переезд, и возле него стояло двое парней: один в короткой меховой куртке и шерстяной лыжной шапке, второй в черной шинели и фуражке с инженерской кокардой.

— Ребята,— сказал Ким,— как пройти к Дому культуры?

— Мы сами туда,— сказал парень в меховой куртке,— двинули вместе...

Они пересекли железнодорожные пути и спустились с пригорка на темную улицу, освещенную лишь в конце отблеском фонарей.

— Слушай, друг,— сказал парень в меховой куртке,— займи червонец, выручи.

— Вот,— сказал Ким, вынимая пачку денег,— разменять надо.

— Слушай, друг, давай по-честному,— сказала меховая куртка,— половину тебе, половину мне...

— Давай,— обрадовался почему-то Ким.

Меховая куртка взяла деньги и начала делить.

— А часов у тебя нет? — деловито спросил парень с инженерской кокардой.

— Есть,— весело сказал Ким,— вот на ноге. Он приподнял штанину, глянул на парней. Лица у них были серьезные. Парень с кокардой взял Кима за левую кисть, пощупал.

— Ладно,— сказала меховая куртка,— ты, друг, сейчас налево сверни, два шага — и Дом культуры.

Пачка денег из рук его исчезла.

— Всего,— сказал Ким.

— Ты по тропинке иди,— крикнула вслед меховая куртка,— там сбоку проволока колючая, не напорись.

Ким пошел, испытывая некоторое недоумение, во рту горчило, однако, действительно очень быстро увидав Дом культуры, рассеялся, подумал про три свободных новогодних дня, совершенно еще не траченных, и подумал, что, когда они будут на исходе, он, наверно, с завистью будет вспоминать эту минуту. На ступенях по-прежнему стояли в пиджаках и курили. Ким хотел войти, дернул дверь, тяжелую, окованную медными скрещенными молотками, однако навстречу ему вывалился кто-то долговязый, обнял, дыхнул коньяком.

— Зон,— узнал Ким,— с Новым тебя, Зон...

Зон работал в техотделе рудоуправления. Познакомились они в рудничной библиотеке.

— Пойдем,— сказал Зон,— здесь скучно... Поехали ко мне. Меня такси дожидаются...

У обочины стояли две «победы». Зон подошел к задней, снял с себя шляпу, положил на сиденье, захлопнул дверцу.

— А мы с тобой в переднюю,— сказал Зон,— так до самого города еду... От ресторана... Два такси... В переднем я, в заднем моя шляпа... Премию пропиваем... Последнюю... Смотри,— он повернулся в сторону копра,— горит,— удивленно сказал он,— потушить забыли... Перед Новым годом на мель... Это называется технически безграмотное ведение работ... Жрали что под рукой лежало... Ставили рекорды...

Они ехали вдоль улицы, застроенной новыми одинаковыми домами. Шофер поглядывал на Зона, посмеивался. Большеносая, патлатая голова Зона моталась, глаза были подпухшими и усталыми.

— Тебе приходилось когда-нибудь унижаться,— тихо спросил Зон,— чувствовать, как изгибается твой позвоночник...— Зон поднял руку, рукав его сдвинулся, обнажив тонкое запястье с золотыми часами на золотом браслете.— Хотели уволить, хозяин не утвердил... Я ему нужен... Я оклад получаю... Я премии...— Зон вдруг сморщился, сжал виски так сильно, что переносица и пальцы его побелели.

— Зон,— сказал Ким, испытывая чувство вины перед этим человеком, которому плохо, в то время как ему, Киму, так сейчас хорошо, удобно ехать, опираясь на мягкое сиденье, весело от предстоящего трехдневного отдыха, новых знакомств.— Зон, все уладится... Хочешь, я приглашу тебя к своим городским знакомым... Я останавливался у них, когда приехал сюда оформляться... Мне товарищ в университете адрес дал... Мать и дочь... Дочь красивая, сам увидишь...

— За что тебя выперли? — спросил Зон.

— За Ломоносова,— сказал Ким,— это нелепая история, смешно просто... Я делал доклад в студенческом научном обществе и сказал, что Ломоносов ошибся, считая источником подземного жара горение серы... Это написано в старом учебнике... Всякий ученый может ошибиться... А один преподаватель придрался... Он, собственно, не геофизик, он политэкономию преподает... Прицепился... Слово за слово... Я тоже психанул... Обвиняет меня в космополитизме... Какой же я космополит... Я сам разных космополитов ненавижу...

— Бедный мальчик,— сказал Зон,— у тебя даже нет возможности нанять два такси, чтоб в заднем специально ехала твоя шляпа... Почувствовать собственное я...

Машину мягко покачивало, Ким сидел, вытянув ноги, чувствуя блаженную тяжесть в суставах.

— Чего это у тебя лицо поцарапано? — спросил Зон.

— Я со смены,— ответил Ким,— работал.— Он сладко зевнул, притих.

Зон жил на улице, расположенной вдоль шоссе. Ким увидал шоссе очень ярко, до боли в глазах освещенным. Потом они вошли в подъезд. Лестницы были словно полыми, звук, высеченный из них подошвами, убаюкивал, возникали и исчезали за спиной на поворотах двери.

— Ты на участке работал? — спрашивал Зон.

— Да,— кивал Ким, стараясь не произносить длинных фраз, чтоб не выскочить из убаюкивающего ритма шагов. Он вошел в дверной проем, распахнувшийся плавно, и исчез, возник лишь ненадолго, чтоб потереться щекой о подушку. Затем он лежал под дощатым настилом, и давно забытый соученик стоял, упираясь в него коленями. Это был первый, короткий сон, приснившийся перед самым пробуждением. Вздрогнув, Ким открыл глаза. Он лежал в полумраке на широкой кровати, среди темного подмерзшего окна расплывалось красное пятнышко. «Копер,— понял Ким,— вытянули план... Как вчера смешно было... Впрочем, о чем это я?..» Он повернулся к стене, теперь ему снилось много снов, легких и спокойных, которые сразу забывались.

Ким проснулся окончательно уже утром, и пятнышко на стекле поблекло, стало розовым. Помимо крытой никелем дорогой кровати с гнутой спинкой и шишечками, в комнате Зона стоял на табурете приемник «ВЭФ», в углу другой табурет, чертежная доска, вешалка с одеждой и вместо стола подоконник, до отказа забитый банками, промасленными свертками, немытыми стаканами. Одежда Кима была сложена на расстеленной по полу газете. Рядом с приемником лежала записка. Ким протянул руку, прочел: «Дверь захлопни. Будешь в городе, позвони», и указывался номер телефона. Ким включил приемник. Послышался треск, музыка, церковные молитвы, заговорил московский диктор. «Советские люди трудовыми успехами, энтузиазмом встретили 1953 год, еще один год сталинской эпохи»,— говорил диктор.

Ким лежал, морща лоб, соображая. Он вылез из шахты в ночь с тридцатого на тридцать первое, а сейчас, судя по всему, было утро первого января.

— Проспал встречу,— сказал он, потянулся, однако сразу же вздрогнул, сморщился: не подживший на пояснице рубец лопнул, кожа потеплела, и он торопливо поднялся, чтоб не вымазать Зону простыней кровью.

«В беседе с нашим корреспондентом,— неожиданно сказал диктор,— начальник шахты «Центральная» товарищ Маковеев сообщил: гордо горит на подъемном копре шахты яркая звезда, символ трудовой доблести, которой коллектив отвечает на отеческую заботу Иосифа Виссарионовича, на счастье жить и трудиться в великую сталинскую эпоху».

Ким встал во весь рост. Грудь его распирало, плечи раздвинулись. Его приподняло, понесло, он захлебывался от восторга. По приемнику передавали ритмичные, будоражащие кровь марши, Ким одевался, насвистывая их, время от времени он от полноты чувств начинал тереть ладонь о ладонь с такой силой, что кожа разогревалась, бесчисленные царапины зудели, кое-где даже проступили капли крови. Ким тряхнул головой, зажмурил глаза, посидел с колотящимся сердцем. Потом он оделся, выключил приемник, вышел, захлопнув дверь, спустился по лестнице.

«Сейчас в город, — подумал он,— постригусь, зайду к знакомым, там видно будет... Новый год проспал, фу, как глупо».

Город напоминал комету. Вдоль хвоста — сорокакилометрового шоссе — тянулись рудничные поселки, которые в основном отличались друг от друга расположением шахты. Иногда шахтные копры, бункера, породные отвалы подступали к самому шоссе, а крыша Дома культуры виднелась за одинаковыми домами с лепными эмблемами, иногда, наоборот, в глубь поселка отступала шахта, а Дом культуры — близнец, трехэтажный, с колоннами и статуями, располагался у шоссе. Казалось бы, кто-то все время перемешивает один и тот же поселок, переставляет, словно шахматные фигуры, если б пейзаж не оживлялся то речушкой, то рощицей, то оврагом. Ким вылез из автобуса, обогнувшего заснеженную клумбу и хоровод заснеженных елочек вокруг нее. Центр города был застроен в основном старыми домами, лишь против клумбы высилось пятиэтажное розовое здание железорудного треста, увенчанное шпилем со звездой, да в глубине улицы виднелась лепная башенка нового гортеатра. Ким пошел, вглядываясь в вывески. На ступенях гостиницы «Руда» стоял пьяный в телогрейке и ругал в бога мать космополитов. Милиционер лениво сталкивал ругателя вниз, пьяный скрипел зубами и кричал:

— Эх, все вы им продались! На Иудины деньги жируете!

Ким прошел мимо, потянул тяжелые двери, вошел в вестибюль, отделанный под мрамор, разделся и, поднявшись на второй этаж по широкой, клепанной медными пластинками лестни-

це, увидал за бархатными малиновыми портьерами парикмахерскую. Час был ранний, посетителей было мало. Двое парикмахеров, белобрысый мальчишка и горбоносый старик, играли в шашки цветными одеколонными пробками, двигали их по рисованной самодельной доске, за перегородкой в дамском зале трещала машина, делающая перманент, и виднелась в зеркале курносая дама с двойным подбородком. Голова ее, отягощенная металлическими детальками, была запрокинута. Гремело радио, передавали какую-то залихватскую казачью песню.

— Пожалуйста,— сказал Киму появившийся сбоку парикмахер. Парикмахер был в крахмальном до синевы халате, с короткой раздвоенной бородкой, очки его в золотой оправе и лысина поблескивали. Ким уселся в удобное кресло, мысленно насвистывая мелодию казачьей песни. Щекочущие прикосновения парикмахера были приятны, хотелось сидеть так подольше.

— Бокс? — спросил парикмахер, обволакивая пахучей хрустящей салфеткой.

— Конечно,— сказал Ким, жадно вдыхая свежий запах стираного полотна и радостно сжимая опущенные, прикрытые коленями кулаки. Его радовали звякающие флакончики, банка, наполненная чистой ватой, блестящая белоснежная раковина с никелированными краниками. Защелкала машинка, холодя кожу. Потом щелканье прекратилось. Парикмахер куда-то отошел... Ким поерзал, сел удобней, блаженная истома сковала тело. Сквозь опущенные веки на глаза ложились розовые пятна, разделенные темной полосой, он сидел, запрокинув голову, и над ним горела лампа, теплоту которой он ощущал. Парикмахер вернулся, вновь защелкала машинка, изредка замирая. Парикмахер бормотал или, может, напевал, наконец, парикмахер что-то спросил.

— Да, конечно,— ответил Ким, не слыша вопроса.

— Странно,— сказал парикмахер,— ну-ка, поднимите голову, откройте глаза...

Ким глянул в зеркало. Парикмахер поднес сзади другое зеркальце, овальное, и в нем отражался затылок. Выстриженные участки были покрыты словно бурыми лишаями, кое-где виднелись въевшиеся в кожу пятна смазки.

— Вот это голова,— засмеялся белобрысый мальчишка-парикмахер. Множество лиц появились,толпились над Кимом в зеркале. Горбоносый старик обнажал десны, из дамского отделения появилась дама с металлическими детальками в волосах. Теснились и другие лица, пришедшие после Кима. Киму сразу стало жарко, крахмальная салфетка намокла, прилипла к шее.

— Хватит, расходитесь,— сказал парикмахер в очках, сжимая губы, сдерживая улыбку,— парень работает в шахте... Ты ведь работаешь в шахте? — наклонившись, дыхнув мятными конфетами, спросил парикмахер.

— В шахте,— хотел ответить Ким, но из слипшейся глотки вырвалось кряхтенье, прерываемое короткими спазмами.

— Ты заплатишь? — спросил парикмахер.— Я голову помою...

Ким помедлил с ответом, он боялся, что из глотки его опять вырвутся шипящие звуки, веселившие лица за спиной, поэтому глубоко вдохнул, сосредоточился и лишь после этого произнес:— «Да»,— произнес ясно, твердо, отчего несколько успокоился, и кровь постепенно начала отливать, голова холодела, горели по-прежнему лишь кончики ушей.

— Вот и порядок,— весело сказал парикмахер,— расходитесь, не мешайте обслуживать клиента... Клиент — шахтер...

— Шахтеры обычно говорят: грязный, как машинист,— сказал какой-то шутник сзади,— а машинисты: грязный, как шахтер...

Засмеялись. Машинка защелкала торопливо, несколько раз прищемив кожу. Потом парикмахер прижал ладонью затылок, Ким наклонился, упер подбородок в холодный край раковины. Парикмахер намылил голову, сполоснул теплой водой. Бурые капли дрожали на бортах раковины, окрашенные рудой струи текли по белоснежной эмали, и терпкий шахтный запах смешивался с одеколонными благовониями.

— Все,— сказал парикмахер,— поздравляю... Вылез из шахты... Начинается твоя новая жизнь...

Ким сунул руку в карман. Плотной пачки не оказалось, он в недоумении наморщился, затем вспомнил, сунул руку в другой карман, где, к счастью, осталось несколько бумажек, расплатился, глядя в сторону, споткнулся о дорожку, вновь споткнулся на лестнице, оделся торопливо, несколько кварталов он почти бежал в расстегнутом пальто и с шарфом в кармане, как-то боком напялив ушанку. Наконец он остановился у решетки городского сада, прижался щекой.

— Ну все,— сказал он,— ну хватит... Ты никогда больше не увидишь этих людей... И плевать... А голову надо трижды покрывать мыльной пеной... Спешил, болван собачий... Ну и плевать... Сейчас загляну к Кате... Нет, немножко погуляю, чтоб успокоиться... Надо было б торт... Так получилось... Куплю с аванса... И плевать...

Он вынул шарф, обернул вокруг шеи, постоял, вдруг от нахлынувшего стыда его передернуло, однако, быстро успокоившись, он застегнул пальто, поправил ушанку, вынул деньги, пересчитал. Решетку сада красиво покрывал снег. Слышались крики детворы. Мимо прошла женщина в пуховой шапочке. Правой рукой она толкала перед собой коляску, а левой волочила позади себя санки, на которых лежал лицом кверху карапуз лет трех, запрокинутая головка его в меховой шапке свешивалась с санок, тянула по снегу борозду. Карапуз улыбался, глядя в небо, очевидно, радуясь, что мать не замечает баловства. Ким подмигнул карапузу, приложил палец к губам и тоже улыбнулся. Он увидел почту, вошел и написал поздравительные открытки: тетке и товарищу в университет. На открытках изображался подтянутый Дед-Мороз, в упор указывающий пальцем, и надпись: «Ты соблюдаешь правила противопожарной безопасности при устройстве елок?» Ким давно уже чувствовал: внутри бурлило, потягивало живот. Он пошел в столовую. Столовая помещалась в полуподвале. Нижняя часть окон заслонена была кирпичной кладкой, в верхней мелькали ноги прохожих. Рядом с Кимом сидел бледный мужчина и ел гречневую кашу. Против мужчины мордатый парень читал по складам газету, шевеля губами. Время от времени он поверх газеты пристально, долго смотрел на мужчину.

— Ты какой наци будешь? — спросил вдруг мордатый.

— Поляк, — ответил мужчина, низко склонившись над тарелкой.

— Вот вы поляки, а есть еще казаки, это что, разных наци?

— По-видимому, разных,— ответил мужчина, торопливо прожевывая кашу.

За соседним столиком сидел гражданин в вышитой украинской рубахе, упитанный, с животиком, и такая же упитанная гражданка в очках. Гражданин и гражданка поглядывали то на бледного мужчину, то на парня, переглядывались меж собой и громко хохотали. На обед Ким потратил час. Это был нормальный срок, он даже не огорчился. Борщ прокис, несмотря на голод, Ким выловил лишь несколько картофелин и пососал кость, обгладывая кусочки мяса и хряща. Котлета с мучными рожками была полита каким-то белым жиром, от которого сразу обложило небо и гортань. Дожидаясь компота, он тщетно пытался слизать вязкую пленку языком. И все ж после обеда Ким почувствовал себя лучше, урчание в животе прекратилось. Он купил в «Гастрономе» кекс, дешевый, но в красивой коробке, и пошел к Кате, придумывая на ходу первую фразу, которую произнесет, когда откроется дверь. Вернее, придумать надо было две фразы, так как дверь могла открыть и Лидия Кирилловна. Ким снова оказался на главной улице, однако, не доходя гостиницы «Руда», свернул в переулки. Адреса Кати он не помнил, знал путь лишь по приметам. Ему надо было добраться к гортеатру, служащему ориентиром, но гостиница «Руда» отрезала дорогу, и Ким никак не мог ее обойти. Сколько ни петлял, он все равно упирался в фасад. Вначале это казалось ему забавным, но постепенно он начал уставать, струйки пота текли под одеждой, поднявшийся ветер и усилившийся мороз обжигали лицо. Он сделал громадный круг, обошел вокруг гортеатра, потемневшего уже и притихшего, потому что начало смеркаться. За садом был обрыв к белой ото льда и снега реке, которая сливалась с пологим противоположным берегом, таким же белым. На противоположном берегу начиналось уже поле и дрожали огоньки деревень. Среди снежного поля кто-то жег костры, усиливающие тоску. Ким зашагал, резко беря вправо, теперь, проделав несколько лишних километров, он рассчитывал оставить гостиницу далеко позади. И все же он уперся прямо в широкие ступени «Руды». Тогда Ким поднял воротник, побежал мимо, боясь поднять голову, однако, не выдержав, глянул мельком, увидал множество прижавшихся к стеклам, хохочущих над ним лиц. Наконец он оказался перед гортеатром, свернул и не более чем через пять минут шел уже по знакомому уютному переулку, мощенному булыжником, с тротуарами, выложенными из тертой плитки. Ким узнал двухэтажный дом из серого кирпича с фигурными балконами и вздохнул облегченно, повеселел. Катя жила на втором этаже. Дверь ее с аккуратным замочком на жестяном почтовом ящике показалась до того родной, что Ким оглянулся и, ощущая свои набухающие грудь и глаза, прикоснулся губами к прохладному замочку. Лишь в это мгновение, вспомнив одиночество на берегу, перед дальними кострами, Ким по-настоящему почувствовал, как хочется ему быть счастливым. Он наморщил лоб, лихорадочно сочиняя первую фразу, в висках стучало и слегка знобило. Постояв так с минуту, ничего не придумав, волнуясь необыкновенно, с сумбуром в голове, он нажал кнопку звонка.

4.

Дверь открыла Лидия Кирилловна. В передней горела синяя лампочка, и Лидия Кирилловна несколько мгновений удивленно вглядывалась, не узнавая, потом узнала, улыбнулась, но, как показалось Киму, без особого восторга.

— Вот это гость,— сказала она,— заходи, ноги вытирай...

— Я мимо шел,— стуча ботинками на лестничной площадке, говорил Ким,— решил посетить... Я, конечно, устроен уже... Общежитие получил... Работаю... Вот кекс,— он протянул коробку,— с Новым вас...

— Спасибо, — сказала Лидия Кирилловна, — тебя также... Зачем ты тратился... У нас гости... Раздевайся, посидишь.

Ким снял пальто, ушанку, одернул куртку и пошел следом за Лидией Кирилловной через переднюю, где было много вещей, которые обычно наслаиваются с годами и придают дому прочность, устойчивость, в отличие от предметов, недавно купленных, не оставивших еще даже следов на полу и стенках. Стоял резной шкаф красного дерева с вывалившейся дверцей и прислоненный к шкафу футляр стенных часов, тоже красного дерева. На том и другом были одинаковые вензеля, видно, работы одного мастера. Кованый сундук в углу отделял пространство, где валялись галоши и зонтики, там царил полумрак, и у Кима вдруг мелькнула мысль, конечно, нелепая, что хорошо б забраться туда, лежать в тишине, среди уютного потрескивания. Он вошел в комнату, резко освещенную, абажур был несколько приподнят, обнажив лампу. Катя сидела за столом рядом с мужчиной в железнодорожном кителе с серебряными майорскими погонами. Другой мужчина был в форме Министерства финансов, весь покрыт кантами и с литыми гербовыми пуговицами вдоль мундира. Катя была в шерстяном платье с плечиками и рукавом три четверти.

— Вот,— сказала Лидия Кирилловна,— мальчик пришел... у нас в доме всегда было полно ребят... Катенькины соученики... Покойный муж даже ругался... Знаете, ответственная работа...

— Хватит, мама,— сердито сказала Катя, лицо ее было раздражено, хоть глаза и поблескивали от выпитого вина.— Откуда ты? — спросила она Кима.— Я думала, ты уехал...

— Нет, я работаю в шахте,— сказал Ким,— я мимо шел...

— Молодец, — оборачиваясь, сказал мужчина с литыми пуговицами,— таких люблю...

Лицо его было красным, а на лбу большие белые залысины.

— Садись,— сказал он, крепко пожал Киму руку и усадил рядом,— выпьем,— и налил водки.

Ким выпил, закусил селедкой, сняв с нее прилипший к кожице волос. Железнодорожник подмигнул ему из-за Катиной спины. Оба гостя уже казались Киму замечательными людьми, и он испытывал благодарность каждый раз, когда мужчина с литыми пуговицами то подвигал вкусный печеночный паштет, то наливал тягучие наливки.

— Не надо ему мешать водку с наливкой,— издали сказала Катя. Голос ее слышался точно через стену.

— Ничего,— сказал мужчина с литыми пуговицами,— он шахтер... Между прочим, слышали, арестовали Вадима Синявского... Этого футбольного радиокомментатора... Оказывается, он связан с сионистами... Допустим, ведет он футбольный репортаж... Бобров прорывается по правому краю... Допустим... А в действительности это код... Шифер, если сказать по-простому... Его там за рубежом принимают... Бобров, допустим, обозначает военный завод... А правый край место расположения... Тамбовская область, допустим... Хитро...— Мужчина отодвинул стопку, вылил из граненого стакана лимонад в пепельницу, налил в стакан водки так, что переливалась через край, густо посыпал водку перцем, потряхивая перечницей, хлебнул, пригнувшись, прикасаясь губами к стоящему на столе стакану, чтоб не расплескать, затем поднял стакан, выпил залпом и щелкнул пальцами.— Хорошо,— сказал он.

Железнодорожник отбросил корпус назад и вправо, так что оказался за спиной Кати и кивнул на нее, скорчил гримасу, вытянув губы трубочкой. Мужчина прыснул.

— Хорошо,— повторил он,— или, допустим, некоторые думают,— продолжал мужчина, размахивая ножом, кусочки паштета срывались с лезвия и падали на скатерть,— вернее, бытуют демобилизующие настроения, что космополиты — это просто мирные граждане, определенной, так сказать, национальности,— мужчина подмигнул Киму,— в действительности же они просто готовили вооруженный путч...

— Попробуйте торт,— появившись сзади, сказала Лидия Кирилловна и, отодвинув полные объедков тарелки, поставила круглое блюдо с тортом. Крем сверху подрумянился. Кое-где светло-коричневая корочка лопнула, и вязкая сладкая масса выползла наружу.

— Ах ты, мое золотце,— сказал мужчина и обнял Лидию Кирилловну. Рука его поехала по сдобному плечу Лидии Кирилловны, зацепила грудь. Лидия Кирилловна зарделась, поправила перманент. Лицо ее было напудрено, а губы ярко подмазаны.

— Мама,— со злобой сказала Катя и поднялась.

Железнодорожник взял Катю за локоть, усадил, зашептал что-то, отрезал кусок торта, налил наливки.

— А вы напрасно,— перегнувшись через стол, сказал Кате мужчина,— напрасно мать не уважаете... А еще замуж хотите...

Катя вновь поднялась, и железнодорожник вновь усадил ее за локоть, зашептал.

— Пошли мальчишку купить папирос,— сказал железнодорожник, обернувшись к мужчине.

— Сходи, брат-шахтер,— сказал мужчина,— вот те деньги...

Ким скомкал деньги в кулаке и пошел к дверям, неуклюже влез в пальто. На лестничной площадке его кто-то окликнул. Ким обернулся, увидал железнодорожника.

— Слушай,— сказал железнодорожник,— возьми еще червонец. И папиросы себе возьми... Походи немного... Зайди и пригласи Катю на вечер... Скажи, встретил ребят... Придумай что-нибудь. Мы можем просто уйти, но неудобно... Я в одной системе с ее отцом работал... Катя ведь тебе нравится...

— Нравится,— тихо сказал Ким,— только денег не надо...

Ким пошел по лестнице, высоко подбрасывая ноги, вывалился из парадного и побежал зачем-то к трамвайной остановке в конец переулка, плавно падая. Он постоял у трамвайной остановки, потолкался, затем свернул к магазину, ярко освещенному, там тоже была толчея, все спешили, поглядывали на часы, и захваченный веселым потоком Ким тоже спешил, глядел на пустое запястье левой руки. Он купил пачку папирос, плитку шоколада, это уже на свои деньги, у него теперь осталась мелочь со сдачи да две грязные, смятые бумажки. Ким выудил их из бокового кармана, где они были затерты среди пуговиц и разной шелухи, отряхнул, аккуратно сложил вчетверо и воткнул в маленький брючный карманчик спереди. Потом он побрел назад, вглядываясь в подъезды, так как дорогу знал лишь с другого конца переулка. Наконец он нашел свой подъезд, поднялся по лестнице и остановился в нерешительности перед дверьми, потому что оттуда слышались плач и крики. Потоптавшись, Ким все ж прикоснулся к звонку, погладил его, нажал. Крики сразу оборвались, послышались шаги, и дверь открыла Лидия Кирилловна, растрепанная и заплаканная.

— Вот и ты,— сказала она, на этот раз искренне обрадовавшись,— пойдем быстрее,— и, сильно взяв за руку, потащила в комнату. Гостей уже не было. Катя сидела перед столом, тоже заплаканная, растрепанная, шерстяное платье ее было расстегнуто у горла.

— Катенька, Ким пришел,— сказала Лидия Кирилловна.— Сейчас мы будем пить чай.

Лидия Кирилловна подошла к Кате, несмело протянула руку, пригладила Катины волосы, убрала их со лба, но Катя вдруг ударила мать по руке, оттолкнула и начала кричать:

— Ты издеваешься надо мной... Ты меня продать хочешь... Ты приводишь мужчин, и они меня разглядывают. Нравится, не нравится... Это унижает, это грязь... Но тебе наплевать... Окончу техникум и не буду... Не буду с тобой жить...

— Катенька, я хотела как лучше,— растерянно сказала Лидия Кирилловна,— он работает в управлении дороги... Оклад, машина... прекрасный семьянин... Жена его от рака померла... Помнишь, в прошлом году зимой были похороны и из Грузии самолетом привезли живые цветы... Об этом все говорили... Если б он разошелся или что подобное, я б его никогда не пригласила.

— Он перекривлял меня,— крикнула Катя,— думаешь, я не видела... За спиной показывал, какая я пучеглазая... Какие у меня вытянутые губы...

— Он шутил,— сказала Лидия Кирилловна,— и выпил немного. Напрасно ты его обозвала... Зачем этот скандал... второй действительно неприятный тип, я его впервые вижу...

— Ах, неприятный,— крикнула Катя так громко, что изо рта ее брызнула слюна.— А зачем ты с ним флиртовала... Ты нарочно, нарочно,— уже в исступлении бормотала Катя,— ты нарочно приглашаешь ко мне мужчин, чтоб флиртовать самой... Вот...— выпалила она.

Лидия Кирилловна осторожно опустилась на краешек стула, сложив руки на коленях. Голова ее запрокинулась, лицо побелело, и губы от этого стали особенно ярко-красными, словно две сочащиеся красные полосы на мраморе.

— Чего ты стоишь,— визгливо крикнула Катя застрявшему в растерянности у дверей Киму,— воды... воды... Скорей воды... На кухне, на кухне...

Ким повернулся, неловко ударился грудью о дверной косяк и побежал через переднюю. Кухня вся была забита грязной посудой, ни одного чистого стакана. Ким растерянно метался, прислушиваясь к всхлипам, голосам из комнаты, опрокинул примус, разбил чашку, наконец сорвал со стены алюминиевую поварешку, наполнил ее водой и понес. Лидия Кирилловна и Катя сидели обнявшись, всхлипывая и что-то шепотом говорили друг другу. Лицо Лидии Кирилловны уже порозовело. Увидав Кима с поварешкой, обе рассмеялись.

— Мама, попей,— сказала Катя.

— Чтоб Кимушкины труды не пропали даром,— улыбнулась Лидия Кирилловна,— спасибо, миленький,— она взяла поварешку, глотнула. Катя осторожно принялась массировать ей виски.

— Ничего,— сказала Лидия Кирилловна,— мне хорошо... Сейчас будет чай...

Катя проворно убрала со стола, сбросила объедки в газету. Лидия Кирилловна принесла свежую, хрустящую скатерть и посреди поставила маленькую елочку с тремя серебряными шарами.

— Раздевайся,— сказала Лидия Кирилловна.— Чего ты в пальто... Будь как дома... Где ты встречал Новый год?

— В одной компании,— сказал Ким.— У нас на руднике есть хорошая компания...

Он снял пальто в передней, присел к столу, достал шоколад и протянул Кате.

— Спасибо,— сказала Катя,— какой ты заботливый... У тебя волосы торчат на макушке, как смешно,— она улыбнулась. Щеки ее сразу округлились, носик приподнялся, нежные мочки ушек стали прозрачными, наполнились красноватым светом.

— Он и кекс купил,— радостно сказала Лидия Кирилловна,— ох, я ж его кекс в передней забыла... Кимушка, ты кем на руднике работаешь? Где ты так лицо поцарапал... И руки?

— Я занимаю инженерную должность,— сказал Ким,— случайно поцарапался... Не заметил проволоку... Я через год снова в университет поеду... В пятьдесят четвертом.

— Молодец,— сказала Лидия Кирилловна,— вот, Катя, тебе и кавалер... А мы ищем...

— Мама, оставь,— вновь раздражаясь, сказала Катя.

— Не буду, не буду,— торопливо замахала руками Лидия Кирилловна и ушла на кухню.

— Ким,— позвала Катя, усаживаясь против него, положив подбородок на ладони.

— Что?— тихо спросил Ким, чувствуя до сладости приятные толчки пониже сердца.

— Здравствуй,— сказала Катя.

— Здравствуй, Катя,— ответил Ким.

Лидия Кирилловна внесла электрический чайник, разрезанный торт и тоже разрезанный купленный Кимом кекс. Она поставила вазочку варенья, очень вкусного, пахучего, маленькие, размером с вишню яблочки плавали в густом бордовом желе. От чая стало жарко, Ким расстегнул было куртку, но, вспомнив о несвежей рубашке и штопанном свитере, торопливо застегнулся опять.

— Может, по рюмашечке,— спросила Лидия Кирилловна. Она достала графинчик темно-вишневой наливки.— За вас, дети,— разлив и подняв стопку, сказала Лидия Кирилловна,— мы уже отжили свое, хорошо ли, плохо... А вы только начинаете жить...

Чокнулись, выпили. Побегав на морозе, Ким полностью протрезвел от выпитых им ранее стопок водки, однако теперь наливка сразу ударила в голову, все приятно закружилось, и он начал плохо слышать, что являлось верным признаком опьянения. Лидия Кирилловна куда-то исчезла, они сидели с Катей друг против друга и смотрели в глаза, кто пересмотрит. Потом Катя рассмеялась, замигала, взяла шоколад и принялась разворачивать, разрывая серебристую обертку длинными пальцами. Она отломила две дольки, положила их себе в рот, затем отломила сбоку продолговатую полоску и протянула Киму через стол, зажав один конец пальцами. Ким вытянул шею, надкусил. Ким откусывал кусочки и засовывал под язык, где они приятно таяли. С каждым разом ему приходилось все дальше и дальше вытягивать шею, потом даже приподняться, полоска исчезла, и Ким прикоснулся губами к Катиным пальцам, поцеловал их измазанные шоколадом кончики.

— Противный,— сказала Катя,— у меня под ногтями полно твоего противного шоколада...— Она сложила вдвое бумажную салфетку и принялась уголком вычищать шоколад из-под ногтей.

Чувствуя дрожь в груди и ногах, Ким обошел вокруг стола и сел рядом с Катей. В том месте, где их бедра сливались, становилось все жарче и жарче. Тело его, затянутое в суконную куртку, изнемогало от жары, от жажды, и в полубредовом состоянии он жадно припал к тугим синим жилкам у Катиной ключицы. Прохладный солоноватый привкус девичьей кожи не утолил жажду, а удесятерил ее, в воздухе завертелись фиолетовые спирали.

— Тише, тише,— сказала Катя, довольно больно толкнув в грудь локтем.— Разбаловался юноша...

Катя встала и сразу же, точно дежуря у двери и ожидая этого мгновения, в комнату вошла Лидия Кирилловна.

— Кимушка,— сказала она,— я тебе на тахте постелю... Ты ведь у нас ночуешь.

— У вас,— слабым голосом ответил Ким. Перед глазами его по-прежнему кружили спирали, постепенно затихая и меняя окраску.

Тахта была застлана большим ковром. Ковер спускался по стене, переламывался, и конец его бахромой касался пола. Лидия Кирилловна подтянула ковер, так что у стены образовалась складка, сверху она положила ватный матрац, застлала простыней, принесла стеганое одеяло и большую подушку. В комнату заглянула Катя уже в халате.

— Спокойной тебе ночи,— сказала Катя и, глянув на него, по-прежнему сидящего у стола, почему-то прыснула.

Лидия Кирилловна вышла. Тогда Катя приблизилась, похохатывая, сжала пальцами его нос. Ким дернул головой, вырвался, схватил Катину руку и принялся жадно целовать, подтягивая Катю к себе, забираясь все выше: вначале он целовал запястье, потом добрался к локтевому сгибу, потом, отодвинув лбом рукав, полез к плечу. Катя не сопротивлялась, даже сама придерживала рукав пальцами левой руки, приподнимала ткань, обнажая свою полную правую руку с оспинками на предплечье. Когда Ким жадно припал губами к оспинкам, Катя вдруг вырвалась, щелкнула Кима в лоб, отбежала на середину комнаты и вновь, точно стоя у дверей и ожидая этого, вошла Лидия Кирилловна с маленькой подушечкой.

— Я тебе подушечку под бок положу,— сказала Лидия Кирилловна,— чтоб ребра не давили,— она склонилась над постелью, выпрямилась,— ну, приятных тебе снов... Пойдем, Катя...

Они ушли, закрыв дверь. Ким по-прежнему сидел у стола, слушая, как в соседней комнате шуршит одежда, шлепают босые ноги, раздаются приглушенные голоса. Наконец, там погас свет, заскрипели пружины, громко вздохнула Лидия Кирилловна. Ким встал, начал расшнуровывать ботинки, широко искусственно зевая, чтоб сдержать дрожь и подавить возбуждение. Он разделся, лег, иссеченное тело его нежилось от прикосновений свежей постели. Он закрыл глаза, улыбнулся, однако улыбка эта вместо ожидаемого покоя пробудила в нем лихорадку, усиливающуюся с каждым мгновением, и он понял, что жаждет счастья немедленного, каждая клетка, каждый кусочек тела был полон позыва, ожидал ласки. Он обхватил себя руками, сжимая все сильнее, так что пальцы правой руки упирались в левую лопатку, а пальцы левой в правую. Дыхание его стало частым, сердце сильно билось под локтем. Вдруг ему захотелось сейчас же увидеть лицо Кати. От мысли этой он сел, посидел немного, испуганно вздрагивая, собрал силы и, до боли сжав руками плечи, опрокинул себя на спину. Однако именно в это мгновение, прижатый спиной к постели, он понял, что обязательно встанет и пойдет смотреть Катю, хоть отчетливо, как никогда ясно, понимал всю нелепость, весь ужас подобного поступка. Ким сбросил одеяло, опустил ступни, сделал несколько шагов, вытянул руки. В темноте поблескивало зеркало, слышался перестук часов, глушивший удары сердца. Он обошел комнату, словно тренируясь, привыкая различать в темноте предметы, осторожно прикоснулся концами пальцев к двери, она подалась, поплыла мягко, без скрипа. Разверзшееся перед ним черное пространство было подобно бездне, пятидесятиметровой камере, над которой он лежал в шахте. Бездна эта пугала и манила. Голова его закружилась, он отшатнулся, попятился, добрался к постели, лег, закутался в одеяло. Ему казалось, он засыпает, однако уже через несколько мгновений он вновь стоял среди комнаты, глядя на серебристое зеркало, безжалостно поблескивающее. Ким подошел к открытой двери, глянул в темноту. Его слегка тошнило, он открыл рот, набрал побольше воздуху, чтобы охладить внутренности и перебороть сладковатые спазмы. Вдруг в глубине черной бездны мелькнула рука, очень яркая, золотистая, описала полукруг и опустилась. В то же мгновение Ким метнулся, переступил порог. Колено его скользнуло по углу стула, он застыл с пересохшей гортанью, наморщил влажный холодный лоб, представил себе грохот упавшего стула, шагни он на миллиметр дальше. Глаза его привыкли, темнота посветлела. Лидия Кирилловна лежала справа на широкой красного дерева кровати. Голова ее в бигуди была обвязана платком. Она спала, полуобернувшись к стене, посапывая и причмокивая. Обе руки ее покоились поверх одеяла. Катя спала на узком диванчике возле окна. Лунные полосы переламывались, опускаясь на нее со стены. Катино лицо и плечико, перетянутое шелковой шлейкой, обнаженное сбившимся одеялом, были нежно-золотистого цвета.

«Как это прекрасно,— подумал Ким,— как это великолепно, что существуют такие люди, такие девушки... Такая красота... И эта красота моя... Я гладил ее, целовал... Она моя, моя...»

Возбуждение исчезло, тихая радость существования, подобная радости от первых глотков чистого воздуха на поверхности земли, владела им. Он забыл свое нелепое, свое бесстыдное положение ночью среди чужой комнаты. Просто стоял и созерцал прекрасное, залитое лунным светом девичье тело. Катя заворочалась, повернулась, рука ее вновь поплыла по воздуху, осветилась бликами луны и опустилась на другой конец подушки, в полумрак. Ким осторожно пошел назад, добрался к своей тахте, лег, улыбнулся.

«Милая,— шепнул он,— славненькая, родненькая моя».

Он был счастлив, как никогда, он был богат, он был щедр. Он вспомнил Зона и подумал, что обязательно должен сделать для этого человека что-нибудь хорошее. Вспомнился начальник с зелеными зубами. Захотелось с ним поговорить по душам, купить бутылку вина, слушать начальника, степенно покачивая головой. В радостном возбуждении Ким сбросил одеяло, поднялся, чтобы прикрыть двери, однако вновь переступил порог, его потянуло еще раз увидеть Катино лицо и плечико, перетянутое шелковой шлейкой. Лидия Кирилловна лежала в той же позе. Лунные полосы выросли, концы их коснулись выглядывавших из-под платка бигуди, которые поблескивали. Катя повернулась на спину, одеяло ее было натянуто под самое горло, плечико со шлейкой исчезло, зато обнажилась щечка, ранее прижатая к подушке, кожа была слегка примята, и несколько растрепавшихся волосиков, легких и мягких даже на взгляд, прилипли к ушку. Ким осторожно приблизился, улыбаясь, и вдруг кто-то в упор сказал ему твердо, хоть и негромко.

— Сволочь паршивая.

Ким оторопел, застыл, потом голова его дернулась, как от удара в подбородок. Он тихо, словно призрак, повернулся через правое плечо и пошел назад, понимая, что Катя проснулась и заподозрила его в мерзости. Он вошел в свою комнату, прикрыв дверь, и его начало трясти с каждой секундой сильнее и сильнее.

«Катя права, — подумал он,— конечно, мерзость... Как ужасно... И всегда была мерзость, каждое мгновение только мерзость, а все эти мысли о красоте, о радости я придумал, чтоб отвлечь себя... Ужасно, ужасно... Жить дальше невозможно...»

Он сел на тахту. Ноги его, согнутые в коленях, даже не дрожали, а вибрировали, он просунул руки между ними, придерживая, охватив изнутри чашечки ладонями, чтоб смягчить удары, так как боялся, что стук костяных чашечек друг о друга может разбудить Лидию Кирилловну.

«Я был пьян,— подумал он, пытаясь себя успокоить,— я и сейчас пьян... Голова кружится... В этом причина... Все в порядке... Я извинюсь... Все в порядке... Скорей бы наступил рассвет...»

Ссадины на теле его ныли все сильнее, вокруг рубцов почесывало.

«Надо мной смеялись в парикмахерской,— подумал он,— а те двое... Та меховая куртка... Они меня ведь ограбили...»

Рассвет долго не наступал. Ким пытался задуматься или забыться, глядя на одеяло, чтоб потом, подняв голову, увидеть посветлевшее окно. Однако то ли он слишком часто смотрел, то ли еще была глубокая ночь, окно не менялось, а свет, на который он вначале возлагал надежды, был попросту отблеском уличного фонаря. Так, поднимая и опуская голову, он просидел несколько часов, уже не пытаясь унять лихорадочную дрожь, к которой привык и без которой, как ему теперь казалось, положение его стало бы особенно ужасно. Заснул Ким неожиданно. Голова его, согнувшись, прижала живот коленом.

Ему частенько снилась война, и сейчас тоже приснился лагерь смерти. Сон был сочетанием необычайной конкретности, просто натуральной подробности, с условностью, не вызывавшей ни малейшего удивления. Он, живой и голый, лежал в огромном котле, наполненном штабелями голых людей. В котел заглядывали фигуры в касках, и он пробовал притвориться мертвым, сдерживая дыхание, хоть чувствовал, что освещен пронизывающим беспощадным светом, от которого нельзя укрыться. Наступила полная безысходность, приносящая даже какое-то успокоение. Но вдруг ему начинает казаться: стоит выползти, надеть туфли, пойти, и все будет в порядке. Охваченный лихорадочной дрожью, растирая мускулы ног, сжатые от возбуждения судорогами, он выползает, надевает туфли, но не свои, а какие-то рваные босоножки и сильно этим огорчен. Он одет в странную форму, неизвестно откуда взявшуюся. Его догоняют. Он делает вид, что крики к нему не относятся. На улице полно прохожих, однако все сторонятся, уходят толпами в боковые улицы, очищают пространство вокруг него, выглядывают из-за углов. Некоторые машут руками, зовут, но свернуть он не может, движется только по прямой. Погоня уже близко. Он оборачивается ей навстречу и стреляет из кулака, согнув указательный палец, как стреляют дети во время игры. Это не удивляет никого, но не пугает. Вновь возникает чувство абсолютной безысходности. Он представляет, как будут сжигать его тело, и в этот момент, так всегда бывает в подобных снах, просыпается на грани смерти. Первые мгновения Ким видит лишь освещенные солнцем обои, пылинки тихо струятся, текут в косом луче. Короткая сильная судорога пронзает его, прилив бездумной радости спасения, прочной жизни, которой ничто не грозит. Потом Ким ощущает колючую ткань, трущую лицо, он лежит под сорвавшимся ковром.

События ночи вспоминаются во всех подробностях, особенно стыдно сейчас, на ярком сол-

нечном свете. За спиной голоса, позвякивание посуды. Ким осторожно, стараясь не привлекать внимания, поворачивает голову. У стола сидели Лидия Кирилловна и Катя, завтракали. Волосы Кати подхвачены розовой лентой, лицо мятое от сна.

«Проспал рассвет, болван,— думает Ким,— надо было уйти... на рассвете... Нет, ночью.. Нет, подумали бы, что сбежал... Особенно ночью... Пусть думают... Ох, что делать... Теперь надо притворяться спящим, пока они не позавтракают... Ковер сорвал...»

Ким вспомнил, как тщательно приглаживала Лидия Кирилловна ковер, подтягивала, поправляла... Ему было особенно неудобно, что люди из-за него едят в ночном застоявшемся воздухе, который ощущался, несмотря на открытую форточку. Вдруг он почувствовал прохладу на ступне своей левой ноги и покрылся испариной от мысли, что лежал так все время, выставив ногу. Забывшись, он дернул ногу, убрал ее под одеяло чересчур поспешно, и Лидия Кирилловна покосилась, правда, не переставая жевать бутерброд с яичницей.

«Сказала или не сказала ей Катя,— подумал Ким.— Знает Лидия Кирилловна или не знает про ночные мерзости... Боже мой, никогда мне еще не было так плохо...»

Он уткнул лицо в складки ковра, тяжелые, пахнущие нафталином. Чтоб отвлечься, он решил понаблюдать за своим телом. Оно зудело, ныло, чесалось. Как только он начал наблюдать, оно зачесалось еще больше, зудящие точки возникали торопливо в разных концах, вначале начало пощипывать даже приятно, словно изнутри, из-под кожи, но потом Ким почувствовал, что не может более лежать неподвижно, к тому же в животе бурлило, под горлом подташнивало, и он вынужден был ладонями начать массировать живот и сердце, а также почесывать особенно зудящие места, хоть движением локтей рисковал привлечь внимание. Наконец послышалось звяканье собираемых тарелок, к которому он прислушивался с колотящимся сердцем и большой надеждой, так как окончание завтрака, возможно, облегчило бы его муки. И действительно, шаги удалились, стало тихо. Чтоб не привлечь внимания, Ким протянул щеку, не отрывая от подушки, ощутив губами прелый вкус застиранной наволочки. Предосторожности оказались излишними, он был один в комнате. Ким полежал еще некоторое время, словно парализованный, затем вскочил, ругая себя мысленно за потерянные драгоценные секунды, и начал торопливо одеваться, с беспокойством поглядывая на дверь кухни, откуда слышалось звяканье посуды и плеск воды. Белье на нем было давно не стиранное, скользкое и лопнувшее на коленях. Он надел две рубашки: подниз — шелковую, когда-то выходную, а теперь обтрепанную, неумело зашитую у воротника и на спине, сверху — плотную, еще довольно новую и приличную. Брюки у него были тоже приличные, купленные на последнюю университетскую стипендию. Застегнув брюки, он поставил голые ступни на ботинки и начал вытряхивать из носков обрывки газетной бумаги, которой оборачивал ноги от мороза. Ким осторожно потер пальцы ног ладонями, прикосновения были приятны, под набрякшей кожей появлялись белые пятна, которые медленно розовели, потом вновь заплывали воспаленной краснотой. Он послюнявил воспаленные места, вынул из брючного кармана свежую газету, специально припасенную, посмотрел на дверь кухни, где плеск воды уже прекратился.

Он лихорадочно сунул назад в карман газету, собрал ладонями с пола кучку старых газетных обрывков и также высыпал их в карман, натянул носки, свитер, ботинки. Куртка его вместе с пальто и шапкой висела в передней, Ким осторожно пошел туда, ступая с носка на пятку, он вычитал где-то: так бесшумно ходят следопыты.

«Только б не увидела,— мысленно шептал он.— Бог, милый Бог... В детской книжке, в забытой сказке так молится принцесса... Ой, какая ерунда... Только б оказаться на улице...»

Он прижался к старому шкафу, постоял, вдыхая запах прелых вещей и кошачьего помета, шагнул к вешалке. Лидия Кирилловна стояла в дверном проеме кухни.

— Здравствуйте,— сказал Ким удивительно спокойным голосом.

— Здравствуй,— сказала Лидия Кирилловна,— уходишь?.. Катя в библиотеке...

«Не знает,— подумал Ким,— не сказала...»

Он сорвал шапку, куртку, пальто, забыв попрощаться, рванул дверь, выскочил, побежал, прыгая через ступеньки, и торопливо пошел, оглядываясь на дом с фигурными балконами, ибо твердо знал, что никогда больше не появится в этом переулке. День был солнечный, но морозный. Ступни, не обернутые газетой, быстро окоченели. К тому же шнурки ботинок густо покрывали узлы, обычно, шнуруя их, Ким старался затягивать так, чтобы узлы не давили жилы, однако сейчас, впопыхах, он придавил этими узлами жилы в нескольких местах.

«Куда деваться,— подумал Ким,— поеду на рудник, полежу в общежитии, знобит».

Он захотел есть, вошел в дощатый павильон, надеясь выпить горячего кофе с пончиками, однако буфетчица в белой куртке поверх шубы торговала лишь мороженым. Ким купил двести

граммов в костяной чашечке, он подолгу держал во рту каждый комок, согревая и после этого проглатывая сладковатую жижу. Рядом с павильоном располагался такой же дощатый кинотеатр. Очевидно, ранее это был летний кинотеатр, теперь же его перекрыли, утеплили, сделали круглосуточным. Зал был тускло освещен, на оштукатуренных стенах поблескивал иней. В углу уборщица в валенках топила большую жестяную печь. Когда погас свет, послышались свистки сидящих в первых рядах мальчишек, по потолку замелькали лучи карманных фонариков. Показывали хронику военных лет. Стреляли «катюши», грохотали танки.

— Тихо! — неожиданно выкрикнул пожилой гражданин, сидящий слева от Кима, и зааплодировал. Аплодисменты раздались во всех концах зала. К трибуне шел Сталин. Показывали первомайскую демонстрацию. Раскаленной от солнца Красной площадью двигались по-летнему одетые люди, счастливо улыбаясь. Озноб исчез, Киму стало жарко, он выпрямился. Едва на экране вновь появился Сталин, он зааплодировал так сильно, что толкнул несколько раз локтем пожилого соседа. Вернее, локти их, вибрирующие в неистовом восторге, несколько раз больно сталкивались. Вправо от Кима узколицый парень безмолвно шевелил губами, полный радостного благоговения. Сталин был в мундире генералиссимуса, фуражка его, отороченная вензелями, была несколько сбита набок. Ким еще никогда не видал в хронике Сталина, которого бы показывали так долго, подробно, и именно потому, что Сталин существовал всегда, с тех пор как Ким себя помнил, и облик его был знаком в основном по грудь из-за поясных портретов и бюстов, которых было большинство, Ким будто впервые разглядел это привычное поясное изображение, передвигавшееся теперь на удивительно маленьких ногах, менее привычных, лишенных величия, невзирая на лампасы, невольно заставлявших обнаруживать и в верхней, знакомой половине новые черты, почему-то пугавшие. Сталин оказался значительно ниже ростом, чем Ким предполагал, лицо покрывали морщины, старческие складки висели на подбородке, под глазами набрякли мешки, и вдруг, на очень короткое мгновение, Киму показалось, что Сталин исчез, а на трибуне стоит усталый незнакомый старик. Мысль эта была так ужасна, что Ким схватился за голову, огляделся.

«Все из-за ночи,— подумал Ким,— я устал, я измучен и, может, болен».

На экране продолжалась демонстрация. Крупно показывали парня, очень похожего на узколицего соседа. Парень шел, повернув голову к трибуне, подобно слепому задрав подбородок, полуоткрыв рот, вытянув губы. Лицо его окаменело, ни восторга, ни радости не было на нем, вообще с него исчезли все обычные человеческие чувства. Скорее это был смиренный экстаз перед чудом. Возможно,так пещерные люди впервые смотрели на падающий метеорит. На груди у парня висел аккордеон, о котором он, по-видимому, забыл. Сталин тоже заметил парня, улыбнулся, согнул руки в локтях, сжал кулаки и несколько раз двинул их навстречу друг другу, имитируя игру на аккордеоне. Парень спохватился, растянул меха, и Сталин рассмеялся, зааплодировал. Зал кинотеатра неистовствовал.

— Вот это парняга,— повторял восторженно Ким,— какой Иосиф Виссарионович веселый парняга.

Вдруг он испуганно огляделся, не слышал ли кто, как он назвал Сталина парнягой, но каждый смотрел только на экран, у пожилого соседа умильно трясся обросший седой щетинкой подбородок.

После сеанса зрители вывалили толпой в боковой двор, а оттуда через ворота на улицу. Несколько минут они шли вместе, отличаясь от согнутых морозом, торопливо бегущих прохожих. Зрители одинаково щурились, понимали друг друга с полуслова, улыбаясь общим мыслям и напевая бравурные марши. Потом зрители начали рассасываться, исчезать. Ким пошел с узколицым соседом. Сосед достал коробку «Казбека», протянул толстую папиросу, Ким взял, хоть и не курил, начал неумело прикуривать, тыкаться папиросой в огонек спички.

— Ты табак разомни,— сказал узколицый.

Ким помял хрустящий кончик папиросы пальцами, затянулся, сплюнул.

— Старенький уже Иосиф Виссарионович,— сказал он вдруг.

— Да,— ответил узколицый,— я и сам заметил... А если...

— Не надо! — крикнул Ким и так сильно взмахнул руками, что папироса выпала и, шипя, погасла в сугробе,— не надо даже об этом думать... мне кажется, тогда все кончится... Я не представляю себе... Я в шахте работаю... Когда руду вырабатывают, камеры остаются... Сто метров ширина пятьдесят глубина... Сплошной мрак... Думать об этом, понимаешь, словно в такую камеру заглядывать...

— Ничего,— обнадеживающе сказал узколицый,— еще лет тридцать проживет... А то и сто... Теперь возле него отечественная медицина дежурит... Отравителей скоро расстреляют, так что беспокоиться нечего... Отечественная медицина, это, брат ты мой... У нее приоритет...

Вон артистке Орловой омоложение сделали... Так это ж артистке, а он вождь... Пересадят сердце молодого, легкие там, селезенку всякую... Любой отдаст... Я отдам, ты отдашь...

— Конечно, отдам! — крикнул Ким с жаром, даже несколько испуганно, точно боясь, что узколицый заподозрит его в нежелании отдать свое сердце.

Они шли по замерзшему бульвару, на спинках занесенных снегом скамеек сидели вороны. Бульвар был огражден железной решеткой, точно такой же, как и городской сад, видно, изготовленной по одному заказу, но оканчивался старыми гранитными столбиками, меж которыми провисали очень красиво цепи. У столбиков узколицый протянул Киму еще одну папиросу, дал прикурить, кивнул, пересек мостовую и вскоре исчез в переулке. Ким постоял некоторое время, сбивая снег с цепей ботинком. Возбуждение улеглось, и он почувствовал мороз, ступни окоченели, он попробовал поджать пальцы ног в ботинках, чтобы разогреть их. Вдруг прилив стыда необычайной силы возник и опрокинул его грудью на гранитный столб. Он полежал так, зарываясь лицом в снеговую шапку, покрывающую столбик сверху, словно пытаясь спрятаться от видений ночи, не совсем ясно сознавая, что именно ищет, пока не ощупал единственную бумажку.

«Достать денег,— с облегчением подумал Ким.— Зон обещал... Уеду сейчас, полежу в общежитии на койке, посплю...»

Прямо перед ним виднелось знакомое розовое здание железорудного треста, возле которого должны быть телефонные будки.

И, действительно, Ким очень скоро нашел такую будку, промерзшую насквозь, заперся там, достал записку с телефоном и, отогревая во рту коченеющие пальцы, набрал номер, ужасно волнуясь. К телефону долго не подходили, наконец кто-то снял трубку.

— Зон,— крикнул Ким.— Зон, это ты?

— Вам кого,— удивленно спросил мужской голос.

— Мне Зона... То есть Сеню,— торопливо выпалил Ким имя, Бог весть откуда выплывшее,— черненький такой...

— Сейчас он подойдет,— сказал мужчина.

— Алло,— сказал Зон.

— Здравствуй,— крикнул Ким,— это я... Узнаешь.

— Узнаю... Дверь захлопнул?

— Захлопнул... Как у тебя?

— Все в порядке... Знаешь, я поговорил с Федей... Это помощник начальника участка... Сейчас ему должны дать участок... Новый горизонт нарезаем... Он тебя возьмет... Заработки там хорошие...

— Спасибо, Зон,— сказал Ким.

— Ну, звони... Приедешь на рудник, заходи...

— Зон,— сказал Ким,— мне надо тебя видеть...

— Хорошо, заходи утром...

— Нет, Зон, мне надо сейчас...

В трубке молча дышали.

— Зон... Мне обязательно... Я... Я тебе потом объясню...

— Хорошо,— сказал Зон.— Приходи...

Ким опустил трубку, аккуратно вдев в рычажок, перебежал через дорогу, чтоб идти по противоположной от гостиницы «Руда» стороне и, несмотря на усталость, пошел так быстро, что вскоре оказался у городского сада с розовым от солнца снегом. Но криков детворы теперь слышно не было, очевидно, из-за мороза. Какой-то закутанный башлыком прохожий показал ему улицу. Дом был двухэтажный, однако, в отличие от Катиного, довольно ветхий. Нижний этаж каменный, верхний — деревянный, надстройка. Ким вошел в подъезд, спросил квартиру у женщины, трущей на лестнице снегом ковер.

— Это во двор надо,— сказала женщина,— второй этаж имеет отдельный вход.

Ким свернул во двор, поднялся наружной деревянной лестницей к галерее, оттуда вышел в коридор, где пахло мыльной водой и разваренной картошкой, с трудом разглядывая в темноте двери, так как свет проникал лишь в конце окна, кажется, прикрытого ставнями. Наконец он нашел наружную дверь у самого окна, которое было не прикрыто ставнями, а просто забито фанерой, кусок грязного стекла вставлен только в верхнюю часть рамы. Ким поискал глазами звонок, не нашел его и постучал в дверь, вначале костяшками пальцев, затем кулаком.

Окончание следует

Андрей Тарковский как религиозный мыслитель

Андрей Тарковский был, остается и, несомненно, пребудет в веках не только как великий художник, но и как религиозный мыслитель своего времени. Его христианские взгляды, составляющие основу содержания всех его произведений, представляют собой неоценимый вклад в осмысление вероучения нашего Господа, раскрывают глубинную мудрость его, устраняя тем самым всякие возможные сомнения в непреходящей его значимости.

Рассматривая творчество Андрея Тарковского в целом, его можно представить как непрерывный процесс размышления о сущности Божественного мироустройства, оправдания его необходимости. Прежде всего Тарковского, естественно, волнует главная его проблема — существование Зла в мире, причины его допущения Господом Богом, границы его распространения и способы его преодоления.

По поводу последних двух вопросов он создает фильм об Андрее Рублеве. В основе его лежит глубокая драма главного героя картины, которую составляют мучительные искания путей установления царства Божия на земле, преодоления зла в мире. По его первоначальному представлению, действительность разделяется как бы на две сферы: русский народ, носитель Божественной истины, Добра, и довлеющую над ним внешнюю иноязычную среду, несущую с собой Зло и страдания. Поэтому, казалось бы, преодолеть Зло в мире не так уж сложно: достаточно оказать отпор, оградить себя от этой чуждой среды, как сразу воцарятся в нем любовь и богатство. Однако в скором времени он приходит к совсем иному убеждению. Став свидетелем страшной братоубийственной войны, Андрей Рублев приходит к мысли о глубокой, неизбывной греховности народа, пониманию того, что не бусурманское окружение порождает Зло в христианской Руси, а, напротив, Зло, раздор, своекорыстие, взаимная ненависть ее граждан являются источником, поддерживающим существование в ней этой среды. Народ в этот момент он склонен воспринимать как свору псов, злобно, неистово грызущихся друг с другом из-за куска мяса. Лишь только к концу фильма, уже на закате своей жизни, Андрей Рублев Тарковского вдруг прозревает, начинает усматривать истинное положение вещей. Он наблюдает величественную сцену радости народа от сопрокосновения с Красотой и Добром. Красота — это и есть осуществленное, вернее, осуществляемое Добро, Красота, таким образом, есть христианская нравственность. Следовательно, народ, чуткий к красоте, в своей душе имеет не только начала Зла, но и Добра. И, самое главное, способен поддаваться его влиянию, нравственно совершенствоваться. Для того чтобы достичь всеобщего блага на земле, делает для себя вывод Андрей Рублев, необходимо учить людей Добру через служение им, через Красоту — таким образом, через нравственный подвиг. И мы чувствуем в конце фильма, до боли ощущаем эту великую, спасительную, для мира Красоту, не совершенную, но осмысленную Андреем Рублевым в его иконе «Троица».

Здесь А. Тарковский вплотную подходит к проблеме христианской жертвенности. В фильме «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») он только указывает на ее высшую духовную значимость, представив идею жертвенности как венец раздумий великого христианского живописца, воплотившего ее в иконе «Троица». Полностью содержание этой идеи он раскрывает в двух последних своих фильмах «Ностальгия» и «Жертвоприношение». В них А. Тарковский указывает на великий христианский смысл этого деяния, на первый взгляд, казалось

бы, бессмысленного или даже имеющего антихристианский, сатанинский смысл, «Бог, посылающий на смерть Бога, чтобы умилостивить Бога», или «Бог, посылающий на смерть Сына Человеческого, чтобы утешить свою гордыню»,— так представляется смысл истории Христа всем вероотступникам разных времен. А. Тарковский раскрывает ее подлинный смысл. Жертва действительно нужна Богу, чтобы умилостивить Его. Однако радость Ему приносит не сама жертва, ужасная сцена кровопролития, мученической смерти и не покорность сама по себе, а любовь к людям как выражение Добра, свидетельством которого она является и, самое главное, которую порождает между ними. Один из главных героев фильма «Ностальгия», подобно Господу, добровольно принимает муки за чужие грехи, во имя спасения других, чтобы вызвать у людей любовь к Добру силой красоты своего деяния, силой нравственного примера.

Здесь может возникнуть вопрос: не является ли безнравственным подобное требование жертвы по отношению к каждому отдельному человеку, не причиняет ли это ему зло, не приносит ли новые дополнительные страдания?

Тарковский, который касается этой проблемы почти во всех своих фильмах, отвечает на него отрицательно. По его мнению, человек, уклонившийся от исполнения своего нравственного долга, устранившись от страданий, не становится счастливее. Покинув грешную Землю, подобно героям фильма «Солярис», или свою несчастную Родину, как главный герой фильма «Ностальгия», лишившись страданий, происходящих от присущих этим жизненным сферам несовершенств, отказавшись также от добровольных страданий во имя искоренения первых, обретя счастье покоя, они тем не менее не становятся счастливее. Напротив, эти герои гораздо более несчастны, они испытывают нестерпимые муки, и некоторые из них не выдерживают этих страданий[1]. (Гибарян в фильме «Солярис», а также наставник Сталкера, поменявший при помощи сверхъестественных сил свою участь проводника-смертника на жизнь, казалось бы, более счастливую, отвечающую внутренним желаниям.) Облегчение для них наступает только тогда, когда они, подобно Блудному Сыну (мотив которого прекрасно обыгрывается в фильме «Солярис»), возвращаются в отчий дом, на отчую землю, то есть к прежним страданиям и необходимости испытывать во имя Добра новые страдания. Все дело в том, что эти герои, оторвавшиеся от почвы, лишаются главного счастья в жизни — Красоты нравственного христианского деяния[2]. (В отличие от них остается счастлив Сталкер, который не изменяет своему мученическому христианскому пути[3].)

Здесь может возникнуть вопрос: милосердно ли со стороны Господа допущение подобного дьявольского искушения, причиняющего столь тяжкие страдания людям, и вообще допущение Зла в мире? Не бессилен ли Он по отношению к дьяволу или равнодушен к людям? А. Тарковский, утверждая необходимость такого допущения в целях Добра, отрицает тем самым это утверждение. По его мнению, человек не может возлюбить что-либо, не утратив его. Не может возлюбить родную землю, не лишившись ее, не может дорожить Раем, не потеряв его, не может возлюбить Добро, стать восприимчивым к Красоте, не познав Зла, не соприкоснувшись с безобразным. Господь, подобно мудрому отцу Блудного Сына, не мешает человеку, лишенному Добра в душе, исполненному греховных желаний, осуществить их, предвидя его грядущее раскаяние, пробуждение в нем любви к добродетели, возвращение к праведной жизни. Таким образом, Господь Бог борется с дьяволом при помощи его же самого.

Затрагивая все вышеотмеченные вопросы, Андрей Тарковский касается еще одной важной проблемы, связанной с действенностью Христианского нравственного деяния. Один из персонажей фильма «Жертвоприношение», следуя идеям великого безбожника Ницше, высказывает мнение о бессмысленности этого деяния, так как мир подчиняется непреложному, дьявольскому по своей сути закону о вечном возвращении. Согласно ему, как бы ни старался человек изменить мир, жизнь других людей или свою

[1] Что, следуя логике А. Тарковского, является также дурным выходом из положения, влекущим за собой новые, еще более сильные, адские муки уже в ином, загробном мире.

[2] Их жизнь режиссер уподобляет разрушенному храму (как символу христианской нравственности — Красоты), в котором идет снег («Ностальгия»).

[3] Как и А. С. Пушкин, который не отрекся от своей убогой, многострадальной Родины — и вместе с тем, быть может, самой счастливой благодаря ее христианской миссии в судьбах Европы — в «Зеркале» не случайна цитата из письма Чаадаеву от 19 октября 1836 года.

собственную, уничтожить в ней Зло, приносящее страдания, привести ее к гармонии, все его попытки достичь желаемого обречены на неудачу, так как она с неизбежностью повторяется в том же самом виде бесконечное количество раз. Тарковский как будто и сам это подтверждает в «Зеркале». Отец в точности повторяется в своем сыне, сын во внуке — все трое испытывают те же самые духовные муки, и выход из этого заколдованного круга кажется невозможным[4].

Однако Тарковский в этом отношении не является ни пессимистом, ни скептиком, он горячо верит в то, что выход из этого безвыходного положения существует, что этот дьявольский замкнутый круг, несмотря на его бесконечность, конечен. Нравственные деяния, по его мнению, хотя они как будто и не приносят никаких положительных изменений в мире, уходят, как вода сквозь песок, не задерживаясь на поверхности, и поэтому на первый взгляд кажутся бессмысленными, имеют великий смысл. Они способны разорвать порочный круг жизни, но при условии терпеливого, бессчетного, столь же бесконечного повторения. Об этом свидетельствует притча о засохшем дереве, рассказанная в фильме «Жертвоприношение». Бессмысленное, но многократно повторенное благое действие по отношению к мертвому дереву воскрешает его. Происходит чудо, дарованное Господом Богом. Господь всегда вознаграждает христианскую любовь и веру, но она должна быть истинной, бесконечной, возникнуть же она может, лишь соприкасаясь со столь же бесконечным Злом и неверием,— таков итог размышлений А. Тарковского об этом.

Андрей Тарковский, таким образом, разрешает в своем творчестве многие вопросы, стоящие камнем преткновения на пути веры в Божественную справедливость и возможность будущего искупления людей, возвращает им надежду на обретение счастья, вновь приобщает их к церкви и к Господу, наставляет на правое дело. И в этом заключается великая живительная сила его искусства.

Мефодий Смольняков

Старая Русса

[4] Этот же мотив звучит в «Солярисе», в котором также речь заходит о неизбежном повторении жизни человека после каждого из его воскрешений.

Разборы и размышления

Сергей Богдановский,
регент-псаломщик Никольской церкви
Московской епархии

Размышления без разбора

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,—
все перепуталось,
И сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.
Осип Мандельштам

— А может, вы напишете для нас аналитический обзор фильмов, посвященных Церкви, тысячелетию Крещения Руси? — сказала мне редактор, возвращая захваленный и даже обещанный было к печати сценарий. И добавила: — Актуальность налицо. Теперь все вокруг верующие. Я одна неверующая осталась.

— С меня ведь никудышный аналитик.

— Но вы все-таки больше десяти лет проработали в Церкви...

Почему-то согласился. Зачем? Мало, что ли, на пятом году перестройки велеречивых неофитов? А я за одиннадцать лет такого навидался (не в кино, понятно) — что ваш Лесков! Да и не любитель я кино («Жертвоприношение» не в счет, это, скорее, из тех самых исключений, ну еще несколько документальных фильмов.)

Но раз уж взялся — ходи.

И я терпеливо «отсматривал» в крошечном зальчике редакции положенные фильмы, чтоб не ударить в грязь лицом — старался на равных судачить про пластику кадра, особенные ракурсы. Деловито прикидывал, про что и как писать, с чего бы начать, чтоб и с пафосом, и в меру. Как-нибудь эдак:

Кинематограф перешагнул порог Храма.

Ну и дальше, понятно, про то, что духовность — от «Духа, а культура — от Культа». И про то, что Церковь...

Но тут начался последний фильм с не обещавшим ничего нового названием «Спаси и сохрани» — и неожиданно стало стыдно. Элементарно стыдно перед простым костромским батюшкой, которому «трудно быва-ат, очень трудно быва-ат» с тремя надорвавшимися бабами да с трудолюбивым добрякомолигофреном в непролазной глуши, куда и гроб только на тракторе довезти можно.

Почему же стыдно мне — верующему среди верующих? В Единую Святую Соборную и Апостольскую Церковь тоже верующему.

Радоваться надо бы: настало время и про нас кино снимать. Какие мы правильные и красивые. Невыносимо красивые. И ни про кого, про нас только теперь пишут, что мы «...единственная организация, которая не металась из стороны в сторону все эти (понятно, какие!) годы и не пыталась каждый раз искать новую правду, отрекаясь от того, что считалось правдой вчера» («ИК», 1989, № 6, с. 36). Только ведь мы не организация. Мы, по слову апостола,— Тело Христово. А приступать к Телу Христову должно после Покаяния. А «Покаяние» до сих пор только кино. И то в кавычках. И не про нас.

А в чем прикажете каяться? Все доносили — а мы что? — жить не хотим? Зачем же «Огоньку» печатать наши доносы на своих братьев, зачем «рассекречивать» наши доносы, хранящиеся в архивах (ЦГАОР, фонд 6991)? Все единодушно одобряли — и мы тоже служили благодарственные молебны по новым конституциям и панихиды по новопреставленным вождям. На то была соответствующая инструкция. Все потели ради сверхплановых славословий

всему-чему-надо и лично какому-надо товарищу — и мы приручили лексику молитвы и псалма к всеобщей газетной двусмысленности. Так ведь время было такое! У нас, как говорил матрос Сиплый из «Оптимистической трагедии», и сифилис был «р-революционный». Так, может быть, хоть сейчас, когда все стали по-чуть-чуть очищаться, и нам хотя бы однажды, хотя бы чуть слышно сказать: «Согрешихом, беззаконновахом, неправдовахом со отцы нашими».

«Храм»

Тебе что, самому не в чем каяться? То-то же! Нечего — со свиным рылом да в калашный ряд. Тебя про кино просили — вот и давай! Ладно, попробую про кино.

Первый фильм называется «Храм». Как и положено первому фильму на только-только дозволенную тему — сразу про все. Просто-таки решительно про все, что может прийти в голову в связи со знаменательной датой. Все, что попало в камеру безусловно талантливого оператора — и едва ли не в той же последовательности, как и в щедрой на эклектику жизни. И рассвет над Днепром, и многодетная семья священника, и Государь Император, и монахини на сенокосе, и дискотека в бывшем храме — ну все! Все необыкновенно фактурно, пластично. Но как ни напрягай память — ни за что не вспомнишь, что за чем. В какой-такой прихотливой игре ассоциаций должны проступать — а судя по всему, должны же!— высокие мысли. Или в современном кинематографе все это уже не нужно? Не знаю, я ведь дилетант. Но и не циник. А в памяти остались почему-то одни досадные накладки: то съемка литургии озвучена записями всенощной, то протодьякона «включают» с середины фразы ектении и на полуслове обрывают, то оставленное без комментария напористое заявление молодой женщины с горящими глазами: «Верующий человек — живой, а неверующий человек — мертвый». Я и сам, конечно, не раз сталкивался с тем, что ничего нет убедительнее, чем глубокая убежденность, но для таких приговоров одного напора, пожалуй, маловато.

А вот самое интересное, что есть в фильме,— люди, новые для кинематографа люди, из коих некоторых я имел счастье (ничуть не меньше!) знать,— промелькнули как-то, не запомнились.

«Храм»
Автор сценария А. Никифоров. Режиссер-оператор В. Дьяконов. Оператор Э. Соколов. ЛСДФ, 1987.

Оценили фактуру — и поехали дальше. А ведь почти из любого такого эпизода мог бы получиться — не могу даже подобрать эпитета — стопудовый рассказ. Не говоря уж об отце Николае с острова Залит под Псковом или об иконописце отце Зеноне (какие люди живут между нами!), но даже если бы довести до конца разговор с той же напористой женщиной — какая тема для анализа: стереотип «свой-чужой» в новом

«Монастыри на Руси»

контексте, уже наметивший силовые линии новой общественной напряженности, а в нем, как матрешки, новые: «верующие-неверующие» — «постящиеся-непостящиеся», «борющиеся с масонами — не борющиеся» — новые конфликты на дрожжах старой ненависти.

В фильме немало таких точек — зародышей больших, сложных проблем, уже сегодня сулящих обильные всходы не только пшеницы, но и плевелов. Для анализа их на доброкачественность нужен микроскоп серьезного, вдумчивого исследования. Этого-то в фильме и нет. Все остальное есть, но вывод пока только один — теперь все это можно снимать. Нужно снимать! — но даже так вопрос не поставлен. В результате — торжественный юбилейный фильм.

А у Юбиляра, между тем, гора далеко не юбилейных проблем. Где-то на грани между тактом и робостью сделана попытка подойти к ним поближе в фильме Киевской студии документальных фильмов «Батюшка». Казалось, самое страшное о Чернобыльской трагедии мы уже видели. Но вот на экране — священник, входящий в алтарь не со Святыми Дарами, а с дозиметром. Его никелированный раструб всего на мгновение промелькнет перед ликом Богоматери, но этого достаточно, чтобы кадр вырос почти до апокалиптического символа. Снято очень тактично (съемка-то в алтаре!), буднично, но от этого только страшнее — не павильонно-бутафорский, а повседневно-деловитый апокалипсис в масштабах небольшой церквушки в украинской глубинке — вот где без всяких операторских приемов Храм являет свою вселенскую символику! Из храма выносят облученные иконы и увозят на новое место, где батюшка со своей эвакуированной паствой будет строить новый Дом Божий, не спеша, с хорошей украинской основательностью.

«Батюшка»
Авторы сценария С. Лосев, А. Сырых. Режиссер А. Сырых. Оператор И. Керсек. «Укркинохроника», 1989.

В этих будничных заботах, в поисках (и находках!) создателей фильма его напряжение спадает, и в тех местах, где намечается выход к трудным проблемам церковного быта, такт уступает место робости — застарелой профессиональной болезни духовенства да и кинематографа отчасти. А так бы хотелось узнать, чем кончился разговор батюшки с архиереем, оставшимся за кадром (так что только по обращению: «Владыка!» — да по нескольким, едва ли что-нибудь говорящим «широкому зрителю» деталям можно разглядеть завязь не такого уж бытового конфликта). Это, как говорит мой сын, «наверное, в следующей серии».

«Батюшка»

Судя по названию фильма, тех, кто над ним работал, интересовал сам человек, его образ (до какой же степени замусолили это добротное слово! — неловко и употребить его без оговорки). И он вполне удался, что, согласитесь, большая редкость в нашем «кино без героя». А вот без тяги к «нокаутирующей», лобовой орнаменталистике, к сожалению, не обошлось. Ну, правда, объясните мне, зачем фильм «обрамлен» далеко не лирическим отступлением — до навязчивости подробными посадкой (в начале) и взлетом (в конце) самолета?

Попробую реабилитировать один засаленный школьными сочинениями (увы! — не только ими) прием: помните, «сравнительная характеристика Ленского с Онегиным». Так вот, мне повезло: я смотрел украинский фильм режиссера В. Сырых вместе со «Спаси и сохрани» (режиссер Л. Попов, «Центрнаучфильм») — пользуясь случаем очень хочу пожелать такого же везения всем «клиентам кинопроката». В самом деле, они сошлись: «лед и пламень» — опаленная пожаром Чернобыля Украина и медленно засасываемое болотом нашего равнодушия русское зимнее Нечерноземье. Весь в заботах батюшка в украинском селе и русский отец Валентин, на котором держится забытый людьми, но не Тем, Кто «везде сый и вся исполняяй» — глухой приход в российской глубинке (не «приход», а «уход» — острят в таких случаях консисторские чиновники). «Надо кому-то здесь жить»,— до оторопи спокойно говорит батюшка, отец Валентин Ратьков (прошу, даже если не верите, поставьте при случае свечку за этого человека, да пошлет ему Бог

«терпения дожить тут до смерти», о чем он и сам молится). А у меня комок в горле не проходит, когда пытаюсь об этом фильме писать. Смотреть его надо. И не раз, не два, а пожалуй, всякий раз, когда «трудно быва-ат, очень трудно быва-ат»[1].

А вот о фильме «Монастыри на Руси» сказать нечего по другой совсем причине. Да, остались еще на Руси эти училища ваяния и чеканки человеческой души, да, очень многим обязано Отечество наше этим крепостям Духа. Но после просмотра фильма, кроме калейдоскопа разрозненных съемок (опять же, очень красивых местами), озвученных сведениями, что зачитаны хорошо поставленным голосом, из энциклопедии,— увы! — почти ничего не остается.

Трудно еще нам, привыкшим по мелькнувшему в глубине кадра куполу или крестику судить о «направленности духовных исканий», дается простая истина: «не всякий говорящий: «Господи, Господи» войдет в Царство Небесное» (Мф. 7; 22). Никакой символ, даже из самых полнокровных, не «работает» сам по себе, никакой догмат, даже из самых истинных, ничуть не приоткрывает своей тайны от тысячекратного повторения даже в самых патетических тональностях. Живой опыт, опыт духовный (недаром одного корня с глаголом «дышать») — единственный законный путь к познанию догмата, к осмыслению символа, единственный законный сертификат на право явить читателю ли, зрителю ли, слушателю — новую в каждом случае грань живого, растущего кристалла истины, тобой открытую, или хотя бы просто приоткрытую на твоих глазах. В противном случае обреченность на имитацию — жанр, цветущий пышным цветом, да только никогда не плодоносящий. И тут не выручит никакая тема, самая новая, самая «интересная». Я вообще считаю, что нет неинтересных тем, есть неинтересные решения.

«Под благодатным Покровом»

Еще один юбилейный фильм, сня-

«Монастыри на Руси»
Автор сценария Ю. Пищук. Режиссер Г. Иванова. Оператор И. Сосенков. «Центрнаучфильм», 1988.

[1] Об этом фильме см.: «Искусство кино», 1990, № 1.

«Под благодатным Покровом»
Авторы сценария Б. Карпов, И. Ульянова. Режиссер Б. Карпов. Оператор А. Колобродов. ЦСДФ, 1988. Фильм сделан по заказу Московской Патриархии.

тый под патронатом Московской Патриархии,— «Под благодатным Покровом». В этот двухчасовой фильм удалось вместить и тысячелетнюю историю и тысячеверстую географию Русской Православной Церкви, связав их последовательными, узловыми фрагментами Литургии, совершаемой всеми постоянными членами Священного Синода. Эта схема (вынужден оговориться: не вижу в этом слове ничего порочного — оно тождественно слову «схима», что выявляет клубок интереснейших ассоциаций, который здесь не место распутывать) угадывается уже через несколько сюжетов; кстати сказать, весьма насыщенных и по смыслу, и по цвету. Выбор источников фактуры — иконы, рукописные книги, храмовая архитектура, утварь — безукоризнен, церковные песнопения и русская классическая музыка безупречно подобраны в лучших традициях «музыкального сопровождения», текст выверен до мельчайших нюансов.

Если в «Храме» основная работа проделана оператором, то в данном случае очевидно — консультантом. Оператор, впрочем, тоже продемонстрировал все богатство технических приемов, насколько я, конечно, могу об этом судить. Все настолько четко, что я то и дело ловил себя на мысли, что «высчитываю» следующий сюжет (думаю, что если бы догадался вести статистику «попаданий», то результат был бы весьма высоким, никак не менее двух третей). В фильме — вполне достойный канонизации краткий курс истории Русской Православной Церкви. Со всеми вытекающими отсюда невеселыми аналогиями. Вот и решайте сами: хорошо это или плохо. Все зависит от критериев: если фильм призван иллюстрировать, пропагандировать, рекламировать (в самом лучшем смысле этого слова, говорим же мы о рекламе здорового образа жизни, почему же нельзя говорить о рекламе духовных ценностей?) — это одно, а если считать, что документальное кино — искусство, то...

Не знаю, что и сказать.

Не случаен, думаю, и такой небольшой просчет, мимо которого вполне можно было бы пройти, не привередничая,— обилие в фильме плохой живописи, монтируемой нередко «встык» с высокими откровениями иконы. Пустяк, казалось бы, особенно если учесть сугубую иллюстративность подобных «исторических зарисовок». Но он важен не только потому, что показывает ограниченность «приближенных» оценок, но и потому еще, что указывает на несомненный первоисточник подобного подхода к материалу. Именно живопись дает «убедительные» примеры того, как нагромождение легко читаемых символов, отлессированных «до блика на ресничке», выдается (и многими, к сожалению, принимается) за свидетельство духовных исканий. Только это уже не живопись, скорее — плакат. Тоже, кстати, необходимый жанр. Но неужели мы, еще не научившись отличать посредственную живопись — по инерции влекущую к квасной «общедоступности» — от иконы, не преодолеем, не заметим хотя бы сползания на ступеньку вниз, будем использовать тысячелетние символы для утилитарной кодификации «свой — чужой»?

Сколько таких подтасовок знает история. Увы, в нынешней, куда как не юбилейной общественной ситуации об этом не принято говорить. Но разве риторически звучит сегодня вопрос столь чуткого к малейшей фальши С. Прокофьева: «Неужели я не русский композитор только потому, что не пишу вариаций на тему «Комаринской»?» А попробуйте поставить вопрос: «Неужели мы православные только потому, что ходим в Храм?» — и на вас посыплется град камней со стороны многих, кого безо всяких оговорок хотелось бы назвать братьями и отцами.

К нам, в первую очередь к нам обращены слова Апостола: «Из-за вас имя Божие хулится между язычниками». И из-за меня тоже. Значит, не мне браться судить первые плоды кинематографа, перешагнувшего порог Храма, дай Бог, не только для того, чтобы поглазеть по сторонам.

Андрей Еремин

Медитация на тему Исхода

> Я ввел вас в землю плодоносную, чтобы вы питались плодами ее и добром ее, а вы вошли и осквернили землю мою и достояние мое сделали мерзостью.
>
> *Библия Кн. Иеремии, 2,7*

Сегодня достать и прочесть Библию несомненно проще, чем вчера, когда для этого приходилось преодолевать разнообразные, воздвигаемые как государственными,так и церковными чиновниками препятствия. И все-таки жаждущие припасть к этому животворящему источнику в конце концов такую возможность находили всегда. А вот чего мы совершенно были лишены в течение 70 лет (также намеренно) — это возможности обсуждать и изучать Священное Писание в его отношении к нашей жизни. Библейское богословие, замкнутое в стенах двух оставшихся духовных академий, никогда не имело доступа к светской периодике. Их собственные издания были малочисленны и недоступны. Иными словами, библейская тематика была исключена из всех сфер культуры и, таким образом, из сознания советского человека. Стоит ли удивляться в этой ситуации, что религиозная драма Константина Лопушанского «Посетитель музея» столкнулась с полным непониманием наших соотечественников. Волна негативных оценок, прокатившаяся по страницам киножурналов,— лишнее тому подтверждение.

Все мы сейчас являемся свидетелями создания очередного мифа. Мифа о сохранившемся христианском сознании народов нашей страны. Еще даже не отменен закон о религиозных культах 29-го года, а нам уже кажется, что рекламируемые красоты церковного богослужения и пластинки с духовным пением, а также несколько воскресных проповедей по телевизору в один миг компенсируют накопленную за 70 лет поклонения идолам отрицательную духовность. Как будто за эти годы мы не откатились к временам до крещения Руси, как будто высокие христианские идеалы могут в одночасье быть привиты тем, кто стремится обратно в рабство, боится свободы и ответственности, участвует в культе мертвых у гробницы-храма, твердит магические заклинания о чьей-то, но не своей вине за всеобщую разруху, склоняется в священном трепете перед телецелителями. Мы все еще плохо понимаем, что дорога к Истинному Храму трудна, проходит через осознание простых (и очень трудных) нравственных ценностей, через Откровение и Закон, а в конечном счете — через собственное покаяние и обращение.

Новая лента К. Лопушанского погружает нас в эту сложную духовную проблематику. Для лучшего понимания картины всеобщего разложения, с которой начинается фильм, прежде всего необходимо вспомнить, как человек дошел до жизни такой.

Вначале было не так... «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими и над птицами небесными (и над зверями) и над скотом, и над всею землею; и над всеми гадами, пресмыкающимися на Земле» (Бытие, I). Итак, по замыслу Божию, Человек был сотворен свободным и твор-

«Посетитель музея»
Автор сценария и режиссер К. Лопушанский. Оператор Н. Покопцев. Художник В. Юркевич. Композиторы А. Шнитке, В. Кисин. Звукооператор Л. Гавриченко. «Ленфильм». 1989.

ческим соработником Его на Земле.

Сейчас, когда, по словам одного из персонажей фильма, «где человек, там и зло», когда мир «во зле лежит», мы обратились к этой заповеди и задумались: почему же заповеданное нам владычество привело к таким ужасным последствиям? Несколькими краткими и емкими сюжетами Библия объясняет, что Человек согрешил, и хотя сохранил подобие Божественной свободы, но, исказив в себе все остальные черты Божественного образа, извратил замысел о себе.

«Посетитель музея»

На экране — гротескное, но и иконописное изображение греховного состояния человечества. «Человек создал вещи и свалку». И речи нет о владычестве над природой. Есть научно-технический прогресс, есть его последствия. Власти же над природой у человека нет. Неумолимо надвигается главная стихия, символизирующая сатанинские силы,— море. Радостное ощущение бытия сменилось тяжким монотонным трудом, беспросветно убогим существованием в грязных жилищах, деградацией народа, взвинченным сладострастием и безумными развлечениями на помойке общества НТП. Если это наказание, то, очевидно, до всякого потопа мы сами себя уничтожим отравленной атмосферой, искалеченной природой, изуверским отношением друг к другу. На глазах вырастает инфантильное, более того, дегенеративное поколение, способное только разрушать.

Облик нашего современника передан в картине так искусно, что после просмотра на улице и в магазине еще долго

преследует наваждение, что находишься в каком-то из кадров фильма. Замахнувшись стать Богом во Вселенной, но побежденный своими порочными наклонностями и безудержным эгоцентризмом, человек стремительно вырождается. Он теряет не только Божественный разум, но и последние человеческие черты. Когда же народ попадает в рабство, он начинает молить об освобождении. «Отпусти народ Мой» — главный призыв темы Исхода (исхода из плена Египетского, Вавилонского, обрядов, иллюзий, греха) проходит путеводной нитью через всю Библию и находит окончательный ответ только в Евангельских повествованиях о крестных искупительных страданиях Мессии и Его воскресении.

«Посетитель музея» — это размышления об Исходе и о той цене, которой он достигается. Непросто дается человечеству каждый шаг на пути реализации своего богочеловеческого призвания.

Читая Писание, мы узнаем, как через подготовку ветхозаветного народа, возлюбленного Богом, к восприятию тайны Воплощения совершалось Божественное Домостроительство. На этом пути были взлеты и падения. Люди грешили и каялись. Войны, завоевания, пленения, переселения были вехами поиска Пути, Истины и Жизни. Избранники Божии — пророки предсказывали освобождение в грядущем воплощении Сына Человеческого — Сына Божия. Но о том, что знаком великого сострадания Бога к человеку станет орудие позорной казни, не догадывался никто. В дальнейшем лучшие последователи Иисуса делили с Ним Его страдания, утверждая таким образом принцип величайшей справедливости. Вот и Посетителю музея невидимо действующий в мире Закон Солидарности не позволяет окунуться в боль окружающего мира и жить дальше как ни в чем не бывало. Часть ноши на пути спасения несчастных падает и на его плечи, как крест на плечи Симона Киринеянина. Только совместными усилиями и страданиями Бога и человека исправляется изломанная карма народа.

Во главе всех движений за духовное перерождение народов стояли харизматические вожди. Поэтому с темой Исхода тесно связана тема Призвания.

Мы знакомимся с героем картины в тот момент, когда под влиянием бескорыстного и, как ему кажется, простого любопытства он направляется прикоснуться к останкам Музея — древней святыни. Это пусть незначительное, но редкое в нашем меркантильном и тщеславном обществе движение души сразу привлекает к нему животворящую Силу, говорящую с ним через его второе «я» — совесть. Подсознание разделяется. Его греховная часть, пока еще владеющая сознанием, со страхом реагирует на приближение Источника Света. Как и мы, Посетитель одержим миллионами страстей. Поэтому когда в ответ на еле заметное прикосновение Запредельного герой вздрагивает: «Что тебе от меня»?— мы сразу вспоминаем ужас Гадаринского бесноватого, завидевшего подходящего Иисуса. Чего же ожидать от еще одного одержимого? Мы видим, что сам он также хорошо осознает свою несостоятельность. Но псалмопевец, сказавший: «Кто есть человек, что Ты помнишь его, и кто есть сын человеческий, что Ты посещаешь его» (Псалом, 8), тем самым подчеркивал, что по Своему милосердию Бог способен исцелить нашу немощь. Чтобы дать Ему возможность действовать через нас, эту немощь необходимо осознать и надо также очень хотеть ее преодолеть, выйти из Дома рабства. Этот императив обязателен и для каждого в отдельности, и для целых народов. В то время как сонм дебилов стремится спастись от этой ужасной беспросветной жизни, герой старается разорвать путы своего греховного подсознания.

Взаимосвязь греха и страдания хорошо показана в сцене распутной вечеринки. Откуда берется взрыв темных сексуальных эмоций в тщедушном искателе Истины? И оправдана ли эта сцена в теме Исхода? В духовном отношении стихия сексуальности несет на себе отпечаток коллективного бессознательного, или, по словам апостола Павла,— «ветхого Адама». Именно поэтому она всегда может стать (и стремится стать) идолом, подменяющим собой единственно

достойный Объект поклонения. С одной стороны, истинное духовное перерождение не может не встретить сопротивление этой мощной стихии, до поры до времени управляемой Злой Силой. С другой — столкновение с ней может явиться симптомом того, что личность готовится наконец пробить брешь в темной гробнице своего духа. О той борьбе, которая совершается при этом, апостол говорит: «...знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей доброе, потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (К римлянам, 7, 18—19). Есть ли надежда? Апостол восклицает: «Бедный человек! Кто избавит меня от сего тела смерти?» (Там же, 7, 24). Но ему был уже известен ответ. Когда исполнилась полнота времен и страданий, в мире родился Тот, кто дал людям спасение совершенно непонятным для них способом — взойдя на Крест.

С тех пор Крест стал символом Исхода, а страстное желание выйти из «дома рабства» — непременным условием освобождения. Когда оно созревало, через жизненные ситуации и через посредников начинало действовать Божественное Провидение. Но даже среди избранников редко находились готовые откликнуться, как пророк Исайя: «Вот я, пошли меня». Такие великие пророки, как Моисей и Иеремия, отказывались, ссылаясь на свои недостатки и неспособности. Разными путями «уговаривает» Бог исполнить Свою волю: «И сказал Господь Моисею... Я пошлю тебя к фараону и выведи народ Мой, сынов Израилевых» (Кн. Исхода, 3, 10). Или: «Господь сказал мне: «не говори «я молод», ибо ко всем, к кому пошлю тебя, пойдешь и все, что повелю тебе, скажешь» (Кн. Иеремии, 1, 7). Как обращается Бог к человеку, каким образом Он направляет (заставляет) его следовать Своей воле (когда человек в принципе согласен ей следовать) — на эти вопросы не может быть однозначных ответов. Пути Божии неисповедимы! В фильме дан один из вариантов рождения пророческого импульса — избранника заставляют обстоятельства и посылают те, кого он пожалел. Теперь ему не убежать от своего призвания: ему выпало стать перед Богом просителем за тех, кто заставляет его страдать.

Какой перелом должен произойти в его душе, чтобы он перестал чувствовать себя «марионеткой» в руках Судьбы, чтобы подсказанные ему в момент просветления трагические мысли Иеремии: «Знаю, Господи, что не в воле человека путь его, что не во власти человека давать направление стопам своим» (Кн. Иеремии, 10, 23) — сменились благодатным состоянием и дивной молитвой псалмопевца, обращенной к Небесному Отцу: «Укажи мне, Господи, путь, по которому мне идти, ибо к Тебе возношу я душу мою» (Псалом, 143, 8)!

Превращение Посетителя в Просителя начинается с его возвращения на свой путь и покаяния. Ф. Достоевский устами старца Зосимы заповедал, что только тот достигает цели, кто познает: «Каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно». Рыдания героя и его «простите меня» — это просьба о прощении ко всему ветхому человечеству, из которого и за которое он должен совершить личный Исход.

По мере обращения глубокое душевное расстройство все более овладевает Посетителем музея. Может показаться, что его экстатическое состояние после очищения есть логическое завершение этого болезненного процесса. Тогда нет ли тут противоречия с Евангельским учением, согласно которому приход Христа был отмечен изгнанием стражей тьмы — бесов безумия. Действительно, безумие героя в начале Пути качественно не отличается от истерических припадков обитателей станции. Все они во власти Темной Силы, которую символизирует море. На фоне царящего кошмара те, кто убог разумом, выглядят даже естественнее и нормальнее тех, кто благоразумен. Окончательно «последний просящий» теряет рассудок, когда в него вливают божественный напиток. Но сома не выключает разум, а переключает его состояние в противоположное, минуя нейтральное, и тогда он становится чувствителен к иррационально светлому. Появляется сила на Поступок, на Жерт-

ву. Очищенная душа стремится к своему Создателю. Сама собой рождается настоящая молитва. Возможно, на ее примере мы лучше поймем христианское предание о том, что Спаситель, обращаясь к Небесному Отцу, свободно сочетал свои слова со стихами псалмов.

Конечно, с концепцией обращения и служения, для которых необходимо потерять душевное здоровье, согласиться нелегко... Но вспомним: сам апостол Павел с горечью отмечал, что цивилизованному человеку в здравом уме и твердой памяти трудно принять безумие Креста. Возможно, теми же мотивами руководствовались и в Церкви, почитая некоторых юродивых за святых. Так что и такая проповедь возможна. Жизнь и Святое писание полны антиномий. Полифония видения Бога и мира вообще характерна для Библии как Книги, написанной десятками боговдохновенных авторов. Ведь одному человеку обычно трудно пережить более одного глубокого духовного опыта. Если же посмотрим на распределение взглядов библейских авторов во времени, то станет ясно, что каждому историческому состоянию народов соответствует свой тип проповеди и, таким образом, свое Откровение.

Проповедь, которая сопровождает тему Исхода через всю Библию, это проповедь покаяния. Несомненно, к этому жанру следует отнести и фильм. Также очевидно, что это то горькое лекарство, которое нам сегодня необходимо. Достаточно сравнить одновременно паразитическое и изуверское отношение дебилов к своему вождю в картине с сегодняшним почитанием и воспеванием наших пророков-диссидентов теми, кто недавно либо травил и клеймил их как отщепенцев, либо боялся упомянуть даже их имя. Конечно, у многих обличение вызовет озлобленность, обиду, праведный гнев нравственной посредственности и самодовольства. Но это все внешнее и пустое. Несомненно, найдутся те, кто мужественно признает в себе рабские гены, согласится, что несет «скорбь от рождения», то есть увидит в этих больных и убогих себя, а в себе «нищих духом». Если в море разгневанной толпы таких окажется очень мало, вспомним, что призыв «Приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» услышали немногие. Прямыми мы сможем сделать только те стези, которые увидели кривыми. Тем же, кто считал себя праведниками по происхождению, пророк сказал, что «уже секира при корне дерев лежит» и что «всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Матфей, 3, 1—10). Эта старая, но очень плодотворная позиция, единственный ключ к истинному Исходу, всегда создавала возможность постоянного возрастания меньшинству, Остатку: «И только Остаток спасается» (К римлянам, 9, 27).

С праздника веточек (Вербное Воскресение?) начинается крестный путь нашего героя. Мы видим странное богослужение среди развалин, в которых угадываются очертания бывшего храма. Здесь нет и следа благолепия современной христианской культуры. Скорее это похоже на языческий ритуал с элементами шаманства. Только мелькающие то здесь то там кресты, да свечи, да чтения диковинных пророчеств, по распеву напоминающих православные паремии[1], напоминают о христианстве. Все сделано, чтобы отвлечь нас от его внешней эстетической стороны, на которую, как мухи на мед, кинулись еще недавние поклонники языческой идеологии. Сделав форму более адекватной истинной духовности современной цивилизации, режиссер тем самым предлагает нам отбросить внешнее и искать подлинный смысл религии спасения, каждому лично понять суть богочеловеческого призвания. Сочиненные автором пророчества резко отличаются от библейских, чтобы мы не посчитали «последнего просящего» — за Христа, и тем не менее, они заставляют вспомнить знаменитые слова Исайи о «рабе Господнем, в котором ни вида, ни величия», который «презрен и умален перед людьми», который «наказуем и уничижен Богом», «мучим за беззакония наши», «истязуем был, пострадал

[1] Паремии — отрывки из Ветхого Завета, как правило, пророчества о будущем Мессии. Читаются на православном богослужении, в основном, в течение Великого Поста, предшествующего празднику Пасхи.— А. Е.

добровольно» и который «принесет жертву умилостивления» (Кн. Исайи, 53). Исайя пророчествовал, конечно, о Христе, но во все времена именно через подражающих Ему «просителей» Бог может спасать ищущих спасения.

И вот Проситель идет на свою Голгофу. Ветхозаветные и новозаветные образы следуют друг за другом. Богоявления Могущественного Вседержителя в буре сменяются символами Бога милосердного и страждущего. Бушующее море олицетворяет злобные стихии мира сего, горы пустыни напоминают Синайский Завет и пророка Моисея, а страшная гроза — сражающегося с язычеством пророка Илию. Заканчиваются искупительные страдания Просителя восхождением на Голгофу. Кульминационный момент фильма наступил. Просящий подползает к Кресту, и именно в этот момент, когда мы видим его глазами Бога с Креста, становится ясно, что молитва за униженных и несчастных услышана. Мощным «аминь» прорезает молния небо.

Герой возвращается на станцию, как бы из другого мира, тщетно взывает к ее обитателям; измученный и безумный, он снова бредет по свалке, издавая нечеловеческий вопль. Неужели ничего не изменилось? Кругом ни души, только птицы кричат над помойкой. Герой, подобно Моисею, похороненному в Моавитской пустыне, остается в смрадной стране с теми, кто не стремится к освобождению. И все же искупление состоялось. Исход завершен, заключен Новый Союз, Новый Завет. Со времен Ноя, спасшегося от потопа по милости Божией, символом договора Бога с человеком стала радуга. Именно радуга, медленно разгорающаяся на небе под ангельские звуки благовествующей музыки Шнитке, оказывается заключительным аккордом фильма.

Куда же делись несчастные дебилы? Режиссер не дает определенного ответа, предлагая нам задуматься о перспективе своего собственного Исхода. Не изжив языческое подсознание и коллективную безответственность, нам не следует мечтать об исходе в христианское сознание и высокую духовную культуру. После десятилетий существования за колючей проволокой Социалистического лагеря (Египетского Плена) невозможно сразу попасть в Землю Обетованную. Бывшим рабам, готовым вернуть воздух свободной полуголодной пустыни за тарелку баланды на Великих стройках очередного косноязычного фараона, должно долго блуждать и терпеть испытания и многим умереть. Тогда, возможно, для их детей, а скорее внуков, самым важным в жизни станет тот факт, что когда-то жил простой плотник из Назарета.

В заключение хочу сказать несколько слов о духовной ауре всей картины. Ее упрекают в излишнем рационализме. Я думаю, режиссер принципиально обратился к разуму, а не к эмоциям. Создавая иконы зла, автор мудро сохраняет наши души от погружения во тьму и от инфернальных переживаний. Созерцая абсолютно адские сцены, мы остаемся эмоционально спокойными. Это дает возможность нашему разуму и совести соотнести увиденное с собственной жизнью, а нашей воле сделать шаг к собственному покаянию. Душевная, эмоциональная завеса сделала бы нас глухими. Имеющие же уши слышать, да услышат.

Таким образом, несмотря на эстетически мрачное обрамление, фильм не имеет ничего общего с потоком «черного» реализма, который выплеснулся сегодня на наши экраны. Сквозные темы Священного Писания — Грехопадение, Призвание, Исход, Искупление, Спасение, Завет — вокруг которых строится картина, придают ей литургический смысл. Зритель, знакомый со Священным Писанием не понаслышке, унесет с собой ощущения надежды и Евхаристической радости.

Нельзя не задуматься и над судьбой этой сложной работы. Несомненно, новый пророческий призыв Лопушанского обращен прежде всего к потенциальным «последним просителям». Поэтому язычники эту выдающуюся картину просто не поймут, но, разобрав по кирпичикам, осудят, а автора, быть может, забросают камнями. В утешение ему могу только напомнить, что камни есть лучший знак достойно исполненного служения (см. Деяния, 7).

Николай Пальцев

Евангелие от Скорсезе

В богатую сенсациями хронику международной культурной жизни завершающих десятилетий нашего бурного века наверняка войдут два события, поразившие общественное мнение не столь своей экстраординарностью, сколь — не подберу более точного слова — зловещей Геростратовой логикой.

Первое из этих событий: донесшийся из Тегерана призыв недавнего духовного лидера иранской революции аятоллы Хомейни (менее чем за год до кончины последнего) ко всем «братьям во исламе» отыскать и подвергнуть смертельной каре, где бы тот ни находился, автора романа «Сатанинские стихи» Сальмана Рушди, равно как и всех, кто приложил руку к распространению его «кощунственного» сочинения. Второе, получившее широкий резонанс уже в пределах христианского мира: отозвавшийся серией поджогов кинотеатров в ряде европейских городов бойкот по инициативе религиозных организаций фильма американского режиссера Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа».

Итак, в лето господне 1988-е адекватным средством противодействия «растлевающему» влиянию произведения искусства все еще считается угроза физического истребления его авторов, призванная вселить «страх божий» в читателей и зрителей. Не успокаивает и приходящая в голову иным из доброхотов ссылка на мифические «традиции», якобы характерные для некоторых религий Востока: ведь во втором-то случае идея бойкота (он начался с многолюдных шествий в Чикаго, участники которых несли транспаранты с надписью: «Господу Богу неугоден этот фильм») зародилась в кругах фундаменталистов, живущих и действующих в стране, мнящей себя цитаделью демократических, в том числе и культурных, свобод,— США. И впрямь серьезно призадумаешься о том, «какое у нас тысячелетье на дворе». Да и нам, в эйфории перестройки и гласности с подозрительной быстротой привыкающим к мысли, что любое волюнтаристское вмешательство — тем более власть предержащих — в творческий процесс уже отошло в область истории, тоже, думается, есть о чем поразмыслить.

Итак, чем же обрек себя на остракизм в глазах ревнителей чистоты христианской веры один из столпов «нового Голливуда» Мартин Скорсезе — американец итальянского происхождения, 1942 года рождения, два без малого десятилетия работающий на ниве кинематографа, постановщик двенадцати картин (одна из них — «Алиса здесь больше не живет» (1974) — была и в советском прокате), снискавших длинный ряд престижных национальных и международных наград?

Попробуем разобраться. Но сначала — небольшое отступление.

«Последнее искушение Христа» [«The Last Temptation Of Christ»]
Сценарий Пола Шредера (по одноименному роману Никоса Казандзакиса). Режиссер Мартин Скорсезе. Оператор Майкл Болхаус. Художник Джорджо Дезидери. Композитор Питер Гэбриэл. Производство «Юниверсл» — «Синеплекс Одеон Филмз» (США — Канада).

●

...Но как нам ждать пришествия
второго,
Раз ты еще не уходил с земли?
...Распяли снова.
Обознались снова.
Сребреники новые ввели.

Юрий Айхенвальд. Новый год

Напомним азбучную истину.

Ни римско-католическая церковь, в лоне которой Скорсезе был воспитан, ни «кодекс Хейса», на протяжении уже полувека неявно, но действенно регулирующий идеологическую сторону американского кино, никогда в принципе не возбраняли кинохудожникам обращения к Библии и ее сюжетам. Скорее наоборот: достаточно рано, еще когда «Великий немой» делал первые робкие шаги, осознав практически неограниченный пропагандистский потенциал кинозрелища, и церковные авторитеты, и светские правящие круги поощряли выпуск лент на библейско-евангельские темы, рекомендуя наиболее поучительные. В итоге на заре звуковой эры перечень этих в идеале предназначенных для воскресных сеансов картин уже был столь внушителен, что простое их перечисление грозило бы вывести данную статью за рамки всякого разумного объема.

С другой стороны, столь же рано поняли это и наиболее проницательные из художников. Причем не только те, кто с места в карьер поддался обаянию «десятой музы». Вот, например, свидетельство Льва Толстого, в целом сдержанно относившегося к изобретению братьев Люмьеров. «Я все думаю сочинить в кинематограф,— пишет он одному из своих корреспондентов в апреле 1910 года.— Ведь китаец, кореец поймет... Пьесу сочинить. Вот Андреев мне рассказывал, что он видел в Амстердаме, как представляли обманывание мужа женой. Вместо этих пьес можно бы пьесы поучительные, мало ли что можно. Можно жизнь Христа...»

Кинопланам великого русского писателя не суждено было реализоваться. Однако, задавшись гипотетическим вопросом, какая судьба постигла бы толстовскую «Жизнь Христа», найди она при его жизни действительное экранное воплощение, мы, думается, не рискуя погрешить против истины, смогли бы заключить: почти наверное уделом властителя дум упорных правдоискателей, стекавшихся в Ясную Поляну из всех уголков земного шара, явилась бы очередная «анафема» святейшего синода. Ибо так уж повелось, что церковная цензура (не исключая и киноцензуры) проявляла повышенную чувствительность ко всему, что в интерпретированных библейских и евангельских сюжетах хоть как-то отдавало неприятием «посюсторонних» порядков... Иными словами, «ересью».

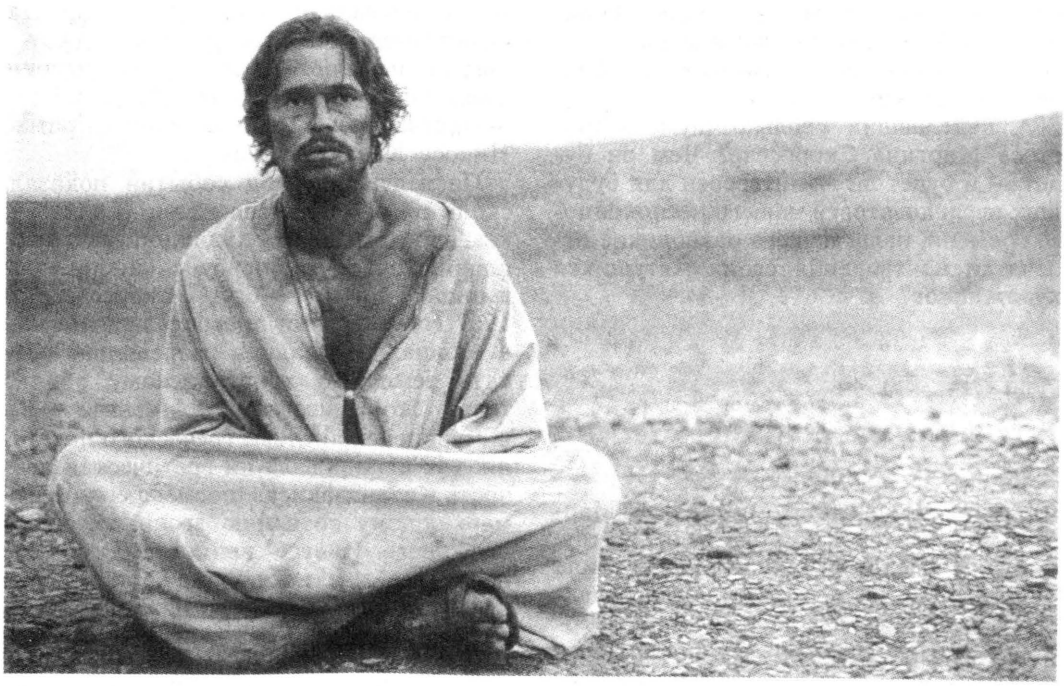
Не приходится удивляться тому, что чем смелее оказывался тот или иной кинохудожник, тем меньше у него было шансов заслужить одобрительную оценку «истэблишмента», в глазах которого идеальным экранизатором Писания был добросовестно-конформный иллюстратор. И такого рода экранных «иллюстраций» обоих Заветов, порою ошеломлявших чисто голливудским постановочным блеском — назовем «Десять заповедей» (1956) С. Де Милля, «Бен Гура» (1959) У. Уайлера, «Библию» (1966) Д. Хьюстона,— появлялось немало. Однако, что тоже закономерно, эти и им подобные фильмы не оставляли сколько-нибудь заметного следа в истории мирового кинематографа, биение внутреннего, сокровенного пульса искусства определялось, всякий раз по-новому, неостановимой страстностью индивидуального поиска истоков непреходящего и возвышенного — в земном.

А поиск этих истоков ставил лицом к лицу с жестокой реальностью XX века, с категоричностью его мировоззренческих и нравственных вопросов. И библейское, продолжая оставаться неисчерпаемым кладезем архетипических образов, речений, коллизий (недаром Хорхе Луис Борхес как-то заметил, что «люди поколение за поколением пересказывают всего лишь две истории: о сбившемся с пути корабле, кружащем по Средиземноморью, и о Боге, распятом на Голгофе»), естественно и неизбежно одевалось в книгах Франсуа Мориака и Михаила Булгакова, Джеймса Джойса

и Томаса Манна, Альбера Камю и Бориса Пастернака, в фильмах Карла Теодора Дрейера и Робера Брессона, Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского, Федерико Феллини и Анджея Вайды, Пьера Паоло Пазолини и Миклоша Янчо осязаемой, упругой плотью современной, детерминированной XX веком конфликтности.

Тема Голгофы, неумирающая тема героического самопожертвования, освященного идеалом общечеловеческого блага, некогда властно притягивавшая к себе мастеров европейского Возрождения, в наш рекордный по числу нравственных преступлений век не случайно тем с большей неудержимостью влечет к себе художников, чем сильнее личностное их ощущение непримиренных земных противоречий. Становясь метафорой земного бытия, библейский миф обнаруживает беспредельную емкость зеркала, вмещающего все многоцветье действительности — как в «Мастере и Маргарите», лирической тетради Юрия Живаго или «Дневнике сельского священника» француза Жоржа Бернаноса.

Кино же, пожалуй, способно еще на большее; ему, обостренно отзывчивому к движениям — и контрдвижениям — бурлящих биотоков эпохи, по силам высветить в своем роде неповторимую кардиограмму текущего момента. Вот почему для будущих историков XX века пронзительное «Евангелие от Матфея» (1964) Пазолини наверняка приобретет ценность не только как пример редкостного самораскрытия большого художника, но и как зримое свидетельство духовной смуты «бурных шестидесятых». А созданный по булгаковским мотивам в 1972 году на западногерманском телевидении Анджеем Вайдой «Фильм для страстной пятницы» (более известный под названием «Понтий Пилат и другие») надолго сохранит интерес — прежде всего как трагическая исповедь одинокого гуманиста второй половины XX столетия, подстере-



«Последнее искушение Христа»

гаемого с одной стороны Сциллой духовного анабиоза, самоупоенного потребительства, а с другой — Харибдой изощренного тоталитаризма. А дотошные сейсмографы, озабоченные состоянием этико-психологической атмосферы в нашем обществе в зыбкий момент сползания от хрущевской «оттепели» к «застойному» двадцатилетию (не сомневаюсь, что их появится еще немало),— те, хочется надеяться, смогут увидеть в поразительном эпизоде «северной Голгофы» из «Андрея Рублева» не одно лишь мгновенное озарение провидящего крестную муку творчества создателя «Троицы», но будоражащее гражданскую совесть ровесников откровение от Андрея Тарковского.

А наделавший столько шума «Христос» Мартина Скоросезе? Чем он будет — и будет ли — интересен для будущих исследователей нашего неспокойного времени, налагающего разноликие отпечатки на творения своих мятущихся художников?

●

Какое время на дворе,
Таков Мессия.
Андрей Вознесенский. Реквием оптимистический

К своему двенадцатому фильму Мартин Скорсезе шел полтора десятилетия. Идея «Последнего искушения» осенила Скорсезе еще в 1972 году, когда недавним выпускником кинофакультета Нью-Йоркского университета он залпом прочел одноименный роман Никоса Казандзакиса (1885—1957) — позднейшее в ряду эпических полотен выдающегося греческого писателя, навеянных мифом о распятии и воскресении Иисуса из Назарета[1], видевшегося автору прежде всего обычным, не чуждым ничему земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучительных исканий пришедший к некоему эклектическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь событийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предварявшие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторит их, правда, осмотрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой,— был Скорсезе. В 1957 году иерархи православной церкви в Афинах отказали в разрешении предать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общеевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить меркнущему сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалиной, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведным гневом на аналогичное «святотатство» италоамериканца Мартина Скорсезе, подожгли парижский кинотеатр «Сен-Мишель» и еще несколько кинозалов. Таким оказался финал (вот только финал ли?).

«Какое время на дворе — таков Мессия»,— с оттенком усталой горечи заметил немало повидавший на Востоке и на Западе наш современник. Воплощаемый статным, русоволосым Уиллемом Дефо, этот высокий широкоплечий,

[1] Одно из них — роман «Христа распинают вновь» (1948) — выходило в переводе на русский язык (М., 1962); другое — «Жизнь и дни Алексиса Зорбаса» (1946) — приобрело международную известность, будучи экранизировано М. Какоянисом («Грек Зорба», 1964, Великобритания; фильм шел в советском прокате).

атлетического сложения Христос предстает нам разительно не похожим на большинство своих экранных (и живописных) прообразов. Христа Энрико Ирацоки (в пазолиниевском «Евангелии от Матфея») и Иешуа Га-Ноцри Войцеха Пшоняка (в «Фильме для страстной пятницы» Вайды) он напоминает не больше, чем лица молодых мужчин Питера Брейгеля или когонибудь из фламандцев «рубенсовского» склада — отмеченные печатью мистической отрешенности изысканно удлиненные лики святых Эль Греко, а эти последние — истощенных аскезой, снедаемых непрестанными муками персонажей Матиаса Грюневальда. И здесь не просто очередное проявление «голливудского» штампа — обыкновения воплощать библейских героев во всеоружии физического совершенства,— закрепившегося со времен «Десяти заповедей» и «Бен Гура», в которых играл неотразимый Чарлтон Хестон. Нет, начавшись с концепции внешнего облика протагониста, внутренняя полемика с пазолиниевской трактовкой образа Христа и новозаветного мифа в целом (равно как и своеобразное продолжение его богоборческой традиции: недаром в интервью журналу «Премьер» Скорсезе признавался, что, посмотрев «Евангелие от Матфея», «все последующие годы спрашивал себя: а можно ли к этому что-то добавить?») не раз на протяжении почти трехчасовой ленты американского режиссера явит себя внимательному зрителю.

Впрочем, поначалу он будет растерян и озадачен: вслед за оркестровым вступлением, в котором сквозь тревожные ритмы Северной Африки неожиданно проступят мелодичные такты сиртаки — любимого танца простого народа Греции, последует нечто более напоминающее кадры текущей хроники, снятые в объятой пламенем интифады сегодняшней Палестине или в какой-то другой из горячих точек земного шара, нежели Библию. Бегущие женщины, старики, дети, лиц которых не видно в облаках взвихренного песка; полицейские со щитами, выволакивающие одного за другим смуглых юношей и бородатых мужчин. И лишь присмотревшись, обнаруживаешь, что ты — в Иудее первого века и суть кровавой неразберихи — в карательной операции римских легионеров против евреев. Кого-то из них поведут на казнь, но, странное дело, в чертах связанного иноверца не проглянет и тени страха. Грядет распятие, но не религиозного мученика, а несломленного национального борца.

Но вот следом за ним покажется фигура плотника, волокущего на себе предназначенный патриоту крест,— и притихшая толпа мгновенно всколыхнется, извергая брань и проклятия. А красивая черноволосая девушка с бренчащими браслетами на запястьях и диковинной «психоделической» татуировкой на тонких лодыжках — местная шлюха — выступит вперед и плюнет ему в лицо. Это Магдалина (Барбара Херши).

Плотник не ответит, не подымет глаз от земли; он все так же смиренно и пристыженно будет тащить за собой крест для другого. И в сознании зрителя зашевелится непрошеная, неудобная мысль: а всегда ли мученичество и героизм — тождественны?

Так впервые явится зрителю Христос Мартина Скорсезе.

На современном лексиконе такого Иисуса легче всего было бы назвать коллаборационистом.

Так (или почти так) и назовет его с треском вламывающийся в его убогую плотницкую хибару Иуда (его темпераментно играет Харви Кейтель). Яростный, напористый, рыжебородый, разбрасывая по полу готовые и недоделанные кресты, вбивает он в голову молчаливому Иисусу азы политического ликбеза. По всей Иудее римляне не могут сыскать человека, который согласился бы делать для них черную работу...

Все верно, но как быть Иисусу? Ведь он плотник.

Спустя два часа экранного времени чурающийся, как огня, всякой навязанной, не диктуемой «голосом изнутри» «ангажированности», Христос добровольно возьмет на свои плечи груз всего страждущего человечества, а му-

жественный, убежденный, неустрашимый Иуда (он и страшное дело свое совершит, по сути капитулируя перед другом и учителем, ибо почувствует в его словах веление идеологического долга) так и останется мучеником догмата, глухим к «человеческому, слишком человеческому».

Между тем оно-то и составляет главный интерес и главную мировоззренческую ценность для Скорсезе, вышедшего из того поколения американцев, которое на собственном горьком опыте испытало кризис радужных надежд и иллюзий «бурных шестидесятых», принесших щедрый урожай культурных и «контркультурных» теорий, концепций, идеологий. Давшее в те же 60-е столь весомые художественные результаты «прочтение Священного писания по Грамши», неистовый активизм пазолиниевского Христа, несущего с собою «не мир, но меч» восстановления попранной социальной справедливости, в глазах режиссера не только субъективно неприемлемы, но и анахроничны; они — не более чем одна из ипостасей навязывания чуждых человеку жизненных ролей, анархический бунт против которых обусловил индивидуальную этико-психологическую драму едва ли не каждого из протагонистов большинства предыдущих его фильмов.

Потому так отчетлив в «Последнем искушении Христа» акцент на человеческом начале в «двойственной», по мысли Скорсезе, натуре плотника из Назарета, для которого «каждое мгновение жизни предстает столкновением и победой». «Я просто хотел показать внутреннюю борьбу человека, стоящего перед выбором,— говорил художник в интервью корреспонденту журнала «Нувель обсерватер».— Иисус же в моем понимании — именно человек». А конкретизируя основу своего замысла в другом интервью, отмечал философски-обобщающий план своей картины: «Мне глубоко в душу запал образ Христа, страдающего от того же, что и мы, простые смертные, подвергающего сомнению то же, в чем сомневаемся мы, вопрошающего о том же, о чем и мы взыскуем небеса: что есть жизнь, зачем мы на земле, что означает смерть...»

Это важное признание, многое проясняющее в жанрово-стилевой природе «Последнего искушения», каким оно задумывалось Скорсезе. Однако режиссерская заявка на философское (или, точнее, даже метафизическое) кинополотно (в числе прецедентов этого труднейшего жанра можно назвать «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера, «Назарина» и «Вириднану» Л. Бунюэля, «Седьмую печать» И. Бергмана), с его мировоззренческой масштабностью, с его особой мерой кинематографической условности, по большому счету приходится признать, осталась на уровне авторской декларации. Боязнь оказаться в плену той или иной «идеологии», думается, оказала и здесь не лучшую услугу режиссеру и сценаристу фильма Полу Шредеру. Органическая спаянность мифопоэтического целого, выгодно выделявшая на общем фоне «деидеологизированного» кинематографа 60-х «Евангелие...» Пазолини, уступила место у Скорсезе образно-стилевой, а в какой-то мере и мировоззренческой эклектике. Отмеченное сознательным аскетизмом сценографии и операторского решения трехчасовое «Евангелие от Матфея» смотрелось на одном дыхании; «Последнее искушение Христа», запоминаясь отдельными яркими эпизодами (ударное начало, воскрешение Лазаря, изгнание менял из храма, моление в Гефсиманском саду, предфинальный «флэшбэк» в неосуществимое будущее), утомляет монотонной иллюстрированностью «проходных» кусков, объяснить, но не оправдать которые можно лишь неподдельным стремлением автора как можно полнее воспроизвести на экране любимую книгу.

Что же до сцены (получившей неадекватно шумную — и вполне несправедливую — рекламу) последнего сатанинского искушения богочеловека, то стоит сказать, что «ответственность» за нее, наряду с создателями фильма, разделяет тот же Казандзакис.

...Обольстительная девочка-ангел (один из ликов искусителя) незримо для окружающих появившись на Голгофе, уводит окровавленного Христа в цветущую апельсиновую рощу, где его ждет

просветленная, внутренне преобразившаяся, сияющая зрелой женской красотой былая блудница Магдалина. Следует снятая в смягченной цветовой гамме нежная и целомудренная (что бы о ней ни говорили наперебой твердившие о «безнравственности» режиссера оракулы католического общественного мнения) сцена любовного союза, а потом... Потом Магдалина умрет при родах, и ее место на пути Сына Человеческого займет простая, трудолюбивая, неприметная женщина, которую будут звать, как и Богоматерь, Марией. В кругу многочисленных потомков и домодчадцев доживет до глубокой старости ремесленник из Назарета, и лишь на смертном одре внезапно потревожат его былые ученики и соратники. Апостолы Петр, Матфей и громче всех — сгубивший собственную вечную душу черным грехом «идейного» предательства Иуда, грозно указуя перстами, станут обвинять своего неправедно состарившегося учителя в малодушном отступничестве, повлекшем за собой повсеместную утрату веры и тем перечеркнувшем закономерный ход истории. И вот предощущение — пусть галлюцинативное — этого-то бесславия, этого-то стыда, этого-то поношения окажется чрезмерным даже для претерпевающего крестную муку Иисуса. На бескровных его губах замрет обращенное к Отцу Небесному укоряющее «Лама сабахтани», и резкий рывок его израненной головы яснее ясного скажет о последней одержанной им победе. О последнем выборе человека, еще не ставшего богом.

Вызвавшую разноречивые критические отзывы ленту Скорсезе (так, рецензент журнала «Сайт энд саунд» с трудно сдерживаемым неодобрением констатировал, что «в фильме подозрительно отсутствуют жалость и сочувствие, свойственные кинематографу Дрейера или Брессона», а обозреватель другого кинематографического издания — «Филмз ин ревью», напротив, назвал ее «глубоко прочувствованной, в высшей степени личной и необыкновенно мощной лентой о мучительной борьбе и титаническом страдании Иисуса Христа») трудно объявить высшим художническим свершением режиссера. Однако одно уже сегодня можно сказать с определенностью: «Последнее искушение Христа» — этапная, но, разумеется, не последняя кинокартина, навеянная самой жизнестойкой из легенд в арсенале общечеловеческой мифологии двух позднейших тысячелетий ее истории. Закончить заметки об одном из новейших воплощений этой легенды, думается, уместно стихами, представляющими столь же безраздельное и полноправное достояние мыслящего человечества, как и сама легенда.

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно задуманное сбыться.
Пускай же сбудется оно. Аминь.
(Борис Пастернак. Гефсиманский сад)

Метафизическое пространство, на котором развертывается вечный сюжет фильма режиссера Мартина Скорсезе,— это безграничная Вселенная, простирающаяся между третьей и четвертой строками цитированного стихотворения.

Лилия Аврутина

Поэтика завтрашнего дня?

...Почему именно Г. Флобер и «Мадам Бовари»? Новый фильм Александра Сокурова имеет мало общего с литературным первоисточником. Как и с повседневной реальностью, в которой мы живем.

Так к чему же он имеет отношение, этот опус «элитарного», «авангардного» кинематографа известного мастера, вокруг которого возникает так много дискуссий?

На мой взгляд, новый фильм соотносится с культурой и с жизнью. Более того — строится на острейшем с ними диалоге. Но связи эти — глубинные, невербальные. И диалогические отношения проявляют себя не на уровне фабульно-событийном, а на уровне всей художественной структуры.

Предметно-чувственная реальность в «Спаси и сохрани» — не фон, не декорация. Вещественный мир картины одушевлен и наполнен смыслом. Он не только отражает в себе внутреннюю жизнь героини. Вещи, предметы, природные и неприродные формы, тени, ракурсы, линии, фактура — тоже действующие лица и исполнители и находятся в трепетном и динамичном взаимодействии с героиней и друг с другом.

Авторы создают новую художественную реальность, наполненную духовно-чувственной гармонией, погружение в которую становится почти «психодрамой», сеансом глубинной массовой психотерапии.

«Спаси и сохрани»
Сценарий Ю. Арабова. Постановка А. Сокурова. Оператор С. Юриздицкий. Художник Е. Амшинская. «Ленфильм», при участии фирмы «Интерпромет», ФРГ. По заказу ВПТО «Видеофильм», 1989.

Мне не близки позиции критиков, которые грозят Сокурову пальцем, будто второгоднику, объясняя назидательно, что хорошо, а что плохо. Непонимание эстетики и структуры постмодернизма или, как точно сформулировал М. Эпштейн, «апокалиптического реализма», не редкость и сегодня. Его теоретические проблемы требуют еще своего осмысления. Не разобравшись в них, критика не сможет предложить адекватного анализа современных художественных структур.

Есть и другая крайность, когда апологеты Сокурова подменяют анализ его концепции системой дешифровки знаков-символов-ассоциаций, имеющих, быть может, место в образной системе фильма, но ими не исчерпывающейся.

Мне думается, что сугубо интеллектуальная критика, отключающая уровень непосредственных ощущений,— не самый плодотворный путь в постижении современного киноязыка. Нужно ли осмыслять образы нового фильма Сокурова исключительно как символы — дешифровывать, разгадывать их?

Образ и символ — не тождественные понятия. В образе есть элемент символического, но главное его качество, по глубокому определению А. Ф. Лосева, это «создание особого рода действительности».

...В одной из рецензий на «Спаси и сохрани» промелькнуло пренебрежительное слово «натурщики». Отношения автора и персонажей определены незаслуженно вульгарно.

Натура... Слово привычно уважительное, даже вдохновенное, когда речь идет о природе, о режиссере в поисках натуры... И — непривычное в отношении к

человеку, настолько реальность нашего кинематографа сужена и исчерпана таблицами социальных значений.

Сокуров рассматривает человека как неповторимую духовно-биологическую субстанцию. С первой же своей художественной картины он вводит в пространство отечественного экрана человека-натуру. Это не эйзенштейновский человек-типаж, выполняющий роль знака, символа — предела выразительности. Персонаж Сокурова отсылает нас не к иной реальности, являясь ее знаком, вектором, проводником пусть образного, но чужого смысла. Он отсылает нас к самим себе. Сокуров «отражает» и «выражает» в персонаже живого конкретного человека, его гениальную человеческую природу, которая может быть предметом эстетического осмысления и наслаждения, но этим не исчерпывается, потому что самоценна, бесконечна и аутосемиотична.

Кто же героиня последнего его фильма?

Женщина по имени Сесиль Зервудаки. Не актриса, не звезда. Но в мире авторского кино единственная исполнительница, конгениальная режиссерскому замыслу и одновременно остающаяся самой собой — «натурщицей», Натурой.

Центральный образ фильма имеет множество воплощений, связанных между собой, реализующихся на разных уровнях образного языка.

Эмма — это я,— признавался, как известно, Г. Флобер. То же самое может сказать о себе и А. Сокуров.

Его режиссерская, авторская идентификация с главной героиней очевидна. В том смысле, в котором последняя является имманентным качеством любого значительного художественного создания. Но и в ином — в общности их социально-этической роли, в единстве их «эстетической» природы. Сокуров тоже бесконечно возвышен, но и бесконечно отвержен массовым сознанием — уродливо-прекрасный «гадкий утенок» на нашем кинематографическом дворе.

Крайности восприятия преследуют фильмы Сокурова. Но возникает ощущение, что эти крайности он не то чтобы провоцирует — они органически содержатся в осознанной парадоксальности его картин.

Центральный образ фильма эстетически «поляризован», амбивалентен. Героиня необычайно гармонична, совершенна и одновременно уродлива, с точки зрения обыденного сознания. Она прекрасна и безобразна. Чувственна и возвышенна. Молода и стара. Нравственна и безнравственна. Обыкновенная, заурядная, обычная женщина — и неповторимое, удивительное, божественное создание.

Амбивалентное обаяние, полярно заряженный актерский тип — это одна из актуальных образных структур в мировом искусстве XX века. Достаточно вспомнить Ч. Чаплина и М. Чехова, идеи А. Тарковского в его статье о художественном образе, в частности, о мотивах выбора М. Тереховой на главную роль в «Зеркале».

Сесиль Зервудаки напомнила мне и лучшую, на мой взгляд, современную актрису мирового кино — Мерил Стрип. Обе они наделены способностью пластически и психологически в целостном образе соединить противоположные духовные значения. Соединение несоединимого, постижение мира через парадоксальное — это вообще характерная черта новейшего искусства.

Создаваемый Сесиль Зервудаки образ — не литературный персонаж и не отдельный человек, из их материи возникает образ-симфония, образ-явление. С полноправным участием оператора, художника и композитора из телесного и духовного, пластического и ритмического материала человеческой личности А. Сокуров и С. Зервудаки создают поэтическую образную субстанцию.

В целостности художественной ткани фильма соединяются два взгляда. Бесконечно пристальный — словно сквозь микроскоп изучающий объект на «атомно-ядерном» уровне. Разглядывающий поры, фактуры, микроизгибы линий, воссоздающий микровремя, ритмы растущей травы. И одновременно бесконечно удаленный — телескопический. Изучающий мир с космических масштабов — бытийных. Женщина, Судьба, Смерть... Эти полярные ракурсы в структуре филь-

ма существуют параллельно, создавая таинственную вибрацию поэтической ткани. Один ракурс открывает нам красоту линий обнаженных человеческих тел. Другой — попытку Мужчины и Женщины в любви приблизиться к Богу, к моменту Творения, к высшему духовному смыслу.

Но еще до того, как в жизни героини появляются мужчины, начинается ее «роман» с вещами. Таинственная сила

«Спаси и сохрани»

предметного мира влечет ее к себе. Экспозиция этого сюжета — сцена с торговцем в начале фильма. Завораживая героиню, он раскидывает перед ней веера, заморские шали и разные странные вещи. Она покупает восточный ковер, рассматривает таинственную старинную карту. И в поэтической многозначности этой сцены — завязка подлинного сюжета.

В художественной реальности фильма предметы не «служат» человеку. А человек не «служит» Идее или Социальной Роли. В поэтическом пространстве картины Человек уравнен с предметами, которые являются одушевленными материальными субстанциями.

В языке кинематографа вещи могут быть символами и знаками посторонних им смыслов. Они могут быть проекциями психологических состояний героев — то есть опять-таки символами чужих состояний. Они могут быть эстетизированы авторским ви́дением, объединены законом красоты — общим, но тоже посторонним по отношению к их внутренней сущности смыслом.

Но когда режиссер, как это делает Сокуров, стремится постигнуть одушевленную сущность предметного мира, его диалогов и споров, отражений и перезвонов, шепотов и рефренов, возникает метафорическое художественное пространство.

В поэтической структуре «Спаси и со-

храни» проявляется внутренний закон высокого авангарда: сюжетом становится уже сама грамматика искусства. И это одна из его плодотворнейших функций в культуре.

Нет ничего удивительного, что материал для воплощения идеи нового фильма Сокуров нашел в западноевропейской культуре — в ее материально-предметной и духовной человеческой субстанции.

Культуру эту — гармонию человека и предметного мира — невозможно найти в окружающей нас реальности. По-видимому, и в материальной среде постиндустриального общества она не выражена столь одухотворенно и органично.

Люди, природа и вещи изъясняются в этом фильме на языке образных созвучий, глубинного подтекста. И потому не важно, на каком языке говорят персонажи, и не важно, что героиня путает русские и французские слова.

— Ты чувствуешь меня или понимаешь? — странно спрашивает героиня, вызывая лишь досаду своего партнера. А он — как и почти все проходящие сквозь фабулу фильма и жизнь героини мужчины — не слышит ее, он глух и беспомощен в духовном, глубинном постижении мира.

Героиня Зервудаки состоит в таинственных, глубинных взаимосвязях с природным миром, с чувственной реальностью. Она подобна жрице мифологического культа — Природы ли, Материи. И словно дух, обладает тайной способностью воплощаться в шорохи, тени, в движение воздуха. Она обладает способностью метафизического с миром единения.

А муж героини, бестолковый и бездарный сельский врач,— он «по нашу сторону баррикад». Он воплощает «образ нашего современника». Пребывая в духовной и чувственной глухоте к миру, он губит то, к чему прикасается.

Линия раздела проходит в фильме не между людьми и вещами. Одушевленными или неодушевленными могут быть и те, и другие: чувственно слепыми или чувственно зрячими. А чувственное мышление в поэтике Сокурова — синоним духовного...

Но в метафорической структуре осуществляется и особый тип действия. Его появление связано с девальвацией социальных параметров традиционной драмы.

Современная драма авангарда, истоки которой есть уже в чеховских пьесах, ясно ощутила относительность прежних понятий о субъекте, о движении традиционной драмы, о причинности и целесообразности, лежащих в основе ее действия.

Чтобы объяснить, что такое драматическое действие у Сокурова, приведу один пример.

Два режиссера поставили почти в одно время фильмы по двум рассказам А. Платонова.

Это «Домой!» (по рассказу «Возвращение») и «Одинокий голос человека» (по «Реке Потудань»). В основе той и другой прозы — типичная для Платонова ситуация, связанная с невозможностью мужчины и женщины найти пути друг к другу.

Постановщик фильма «Домой!» пытается искать психологические, бытовые мотивировки того, почему пришедший с войны мужчина не может обрести себя в единении с женщиной, любимой им прежде, матерью его детей. И эти режиссерские поиски оборачиваются нелепой вздорностью, склочностью его персонажа. Режиссер и два известных хороших актера маются и страдают на наших глазах, впадая то в истерику, то в неуместный комизм, то в ступор, не умея в рамках «психологического реализма», а в сущности, реализма бытового, объяснить причины и смысл происходящего.

А ведь Платонов — и это глубоко понял Сокуров в своем первом фильме «Одинокий голос...» — настойчиво и мучительно возвращает нас к теме разрушения архетипов в сознании современного человека. Эпоха мировых войн и социальных катаклизмов трагически разрушает саму природу человека. Сама сущность жизни оказывается на грани исчезновения.

Действие в драме Сокуров понимает не как совокупность изменений обстоятельств, создаваемых физическими или

психологическими действиями персонажей, а как глубинные смещения, разломы самого бытия, движения его неведомых пластов.

Что есть любовь, как не потребность воплотиться в другом существе — в женщине, в будущем ребенке? Но «дискретный» современный человек, замкнутый в своей обреченности — пушечное мясо, социальный робот — постепенно утрачивает и естественную способность быть Полноценным Человеком.

Духовная философия стиля — метафоры — в органическом перевоплощении явлений природного мира, в перетекании, преображении сущностей. Она реализуется в фильме с помощью пространственно-светового сюжета.

Эстетика постмодернизма (вспомним два предыдущих фильма Сокурова) использует искусственную, взвинченно-нервную световую партитуру. В его ирреальном мире на предметы ложится свет мертвенный, иллюзорный. Или неестественно-алогичный, анатурный. Или лихорадочно-декоративный, «люминисцентный», ядовитый. Как, впрочем, и колорит. Иногда это свет-агрессор, парадоксально контрастирующий с тьмой. Иногда — свет-морок, свет-обман.

Особую драматургическую и метафорическую роль в поэтике «Спаси и сохрани» играет свет. В фильме свет существует как самостоятельная субстанция. Она включает в себя и символический, и эстетический, но главное — чувственный, подсознательный, к глубинным слоям психики каждого человека обращенный смысл.

В любом внутреннем пространстве — будь то комната, лестница, дом — несколько ритмизованных источников света. Окна, отражения, зеркальные отсветы — эхо-повторы света. Свет и его драматическое преображение в тень ведут пластическую интригу всего экранного действия.

Сквозь темноту комнат и лестниц дома Бовари открываются перспективы уходящих в бесконечность и наполненных солнцем пространств. А оттуда в открытые окна вместе с потоками воздуха врывается свет, исчезая постепенно в бесконечности затененных планов.

Драматургии света созвучна и пространственная драматургия фильма. Бесконечность пространства, воссозданная оператором, возвращает забытое ощущение безмерности, безграничности мира.

Все действие осуществляется среди этой симфонической игры пространства и света, их органического преображения, создающего ощущение природной гармонии и бесконечности движения, развития...

Пейзаж за окном растет в высоту, позволяя охватить его одним взглядом и метафорически отождествляясь с живой формой, словно прорастающей из самой себя — подобно тому, как это было на полотнах Джованни Беллини.

Линии фигур многократно повторены или отражены по законам контрапункта в пластической поэтике кадра. Не только в открытом пространстве натуры создается бесконечная перспектива. Пространство закрытого объема комнаты, спальни, лестницы снято так, что создается ощущение текучей глубины.

Фигуры не движутся в пространстве, а пребывают в нем. Само пространство движется вокруг них, обтекая, подчиняясь неуловимому ходу Времени.

Идея движения в постмодернистской структуре в любом ее проявлении стягивается к образу статики. Или замкнутого, абсурдно бесцельного движения — «беличье колесо», бессмысленная суета, «бег на месте» как вариант статики.

Словом, пространство в фильме — опять-таки метафорическая среда обитания жизни, духа, движения... Это и символ, и субстанция природы, несущая в себе просветленность пантеизма.

Образ пространства в постмодернизме всегда содержит в себе идею тупика. Это либо знак — декорация пространства, либо обман — лабиринт, мираж, лишенный перспективы. Ячейки пространства замкнуты, дискретны, безнадежно отчуждены друг от друга.

Все эти образы мы наблюдали в фильмах К. Муратовой, в «Скорбном бесчувствии» и «Днях затмения» самого Сокурова.

Но в новом фильме пространственные лабиринты постмодернизма распрямля-

ются в анфилады позднего барокко. Жесткие углы тупиков преображаются в плавные параболы. А дискретность постмодернистской реальности — в органические преображенные формы. Замкнутое пространство обретает перспективу.

Взвинченная сверхчувствительность, сверхэмоциональность, подобная бесчувственной усталости постмодернизма, ищет разрешения, ищет новой гармонии.

На мой взгляд, в этом фильме можно наблюдать, как изнутри разрушается постмодернизм.

Подобно тому, как эллинизму наследовало раннее христианство, своим пантеизмом близкое метафорическому сознанию; подобно тому, как из глубин поэтики позднего барокко возник романтизм неоклассицизма,— на смену современному постмодернизму, его философии и поэтике приходит новое мироощущение, потребность в новом духовном пространстве. Спираль эволюции культуры совершила еще один свой бесконечный поворот.

Приняв эстетику фильма, по мере того как «роман летел к развязке», я с некоторой тревогой ждала сцены смерти. Удастся ли Сокурову удержать высоту и найти в многозначности метафорической образности ее точную форму?

Но режиссерский образ исхода, конца жизни в «Спаси и сохрани» необычен.

Героиня умирает раньше смерти, по мере того как иссякает гармония в ее ощущении бытия.

Три безобразные сцены насилия в финале символизируют и метафорически воплощают распад кармонии. Драка с горбуньей, истерика в спальне, насилие развратника-врача предваряют образ конца.

Гармония внутри героини и вне ее — исчерпана, разрушена. И это — точка, смысл и сюжетно-структурная развязка, образ конца.

А само событие — «фабульная» смерть героини в духовной системе фильма — уже не имеет особого значения.

Социальный закон — деньги, цена вещей трагической, абсурдной бессмыслицей врывается в бытие героини, деформируя его и разрушая. Но, впрочем, корень зла даже не в этой бредовой, непостижимой «социальности». Человек, индивид, даже пытаясь разорвать оболочку своего замкнутого мира, перевоплотиться в иные субстанции, слиться с миром полностью не может. И в этом вечный трагический закон бытия и вечное несовершенство реального мира.

Агонию жизни, ее физическое исчезновение режиссер передает через метафорический образ смерти.

Ощутив ее иссушающее объятие, женщина прижимает к себе дочь, как будто удерживая жизнь в самой себе. Она бьется, цепляясь за дочь, брыкается, страшно и отчаянно отбиваясь. Увертывается от рук няни, пытающейся вырвать ребенка из рук умирающей, агонизирующей матери. А потом становится в позу животного, на четвереньки, подгребая под себя свое дитя, спрятав, словно защищая от мира.

Поразительная сцена. Резкая и смелая, она наполнена отчаянной чувственностью бьющегося за жизнь Живого. В стремлении удержать в себе дух взывает в минуту смертельного ужаса человеческое существо к Животворящему в самом себе — к женскому, к родящему началу.

Смерть — рождение — жизнь — роды — смерть...

Бесконечная цепочка природы...

Пространство и Свет — два инобытия героини, ее эхо в поэтике и структуре, параллельные герои этой драмы...

Когда наступает фабульная развязка действия — похороны, на экране возникает тяжелый тройной гроб. Красного дерева, железный и дубовый...

Гиперболическая гротескная тяжесть гроба, замкнутое пространство могилы, подчеркнутые операторским ракурсом, словно давят на нас. Гравитация этого образа, его вещественная плотность словно еще сильнее погружает Жизнь в небытие.

Не только героиню с ее нездешней и странной душой — словно сам Свет и само Пространство хоронят, заколачивают, заключают в этот чудовищный — тремя земными оболочками утяжеленный гроб.

Для одной женщины хватило бы и обычного. Но для вездесущей, бесконечностью наполненной Души, для образов Пространства и Света понадобилась, конечно, гипербола — вещественный тройной гроб. Здесь идеально сработала деталь, бережно перенесенная из романа.

Но чем вещественней образ смерти, чем большей образной тяжестью он наполнен, тем неожиданней в образной системе фильма освобождение души из-под гнета физической смерти. Вознесение души, ее Возрождение, преодоление ее вещественных, материальных границ, становится катарсически очищающим финалом.

Теперь уместно вернуться к вопросу, заданному в начале статьи: почему же именно фабула «Мадам Бовари» послужила материалом этого фильма?

Художественная структура романа Флобера предвосхищает логику экспрессионизма и постмодернизма. Эмма Бовари существует в романе в убывающей, сжимающейся вокруг нее Вселенной.

А этот образ «сжатия мира», убывания, исчезновения Вселенной и есть центральный художественный образ постмодернизма. Его ведущая художественная идея. В отличие, например, от полифонической художественной структуры, воссоздающей не имеющую границ, бесконечную расширяющуюся Вселенную.

Иной, новой поэтикой Сокуров преодолевает постмодернизм своего кинематографа, преодолевает «сжимающуюся реальность» первоисточника, своей эстетикой разжимая эту пружину.

Возникает мощный контрапункт двух поэтических структур в целостности одного произведения. Принадлежащее уже вчерашнему дню искусства преодолевается изнутри вызревшей в нем поэтикой завтрашнего дня — той, в которой мы сегодня духовно нуждаемся.

Сокуров, одним из первых в отечественном кино вошедший в постмодернистскую реку, первым из нее вышел, ощутив под ногами твердую почву вновь рождающейся духовности. Создавая для нас кинематографическую «субстанцию» надежды. Трагизм флоберовского сюжета «размывается», преодолевается метафорической логикой фильма.

...Но что нам Гекуба? Сегодня, в тяжелый «воспаленный» год социальных противостояний?.. Дело в том, что сама по себе «социальная направленность» нашего сознания заставляет нас с налету «проскакивать» мимо вечного и ценного — мимо самой жизни.

На обломках «социальной идеи» уже сплясали свой могильный танец некрореализм, абсурдизм, постмодернизм...

Но фантом не исчез. Карточный домик — не рухнул.

И сегодня его охранители подбрасывают нам новый цикл — национальные конфликты. И мы пускаемся в бег по бесконечному и кровавому кольцу, теряя силы, теряя подлинную цель из виду.

Но ведь и в самом деле — не оставлять же без ответа пещерные выходки социал-националистов?..

И круг замыкается. Опять замыкается.

Но острые современные споры должны породить не новые Идеи, а, наконец, живую жизнь. Нам пора вернуть себе Реальность.

Деструктивная логика отечественного постмодернизма обнажила до конца безжизненную социальную пустыню, где трава не растет, птицы не летают. И не осилит дорогу идущий...

Разрушая одномерность социально-бытового сознания, Сокуров стремится воссоздать ту художественную протоплазму, ту духовную субстанцию, погрузившись в которую, мы сможем, наконец, найти пути к утраченной в самих себе жизни.

Я далека от мысли представить новый фильм Сокурова произведением совершенным. Хотя смысловых пустот, ритмических провалов, в отличие от его прежних фильмов, где было их немало, я здесь не обнаружила. «Спаси и сохрани» — языковый эксперимент. Но обладает он в то же время и своим имманентным, этическим и философским смыслом.

Ленинград

Сергей Муратов

Почему документальное кино не принадлежит народу?

Ни для кого не секрет, что перестройка породила взрыв кинопублицистики.

Ни для кого, кроме зрителей.

«Неизвестное кино» — выражение, все чаще мелькающее в печати, — это область социального творчества, подобной которой у нас еще не было. Но оно же — синоним ее недоступности. По существу мы имеем дело с фильмами-невидимками.

Ситуация, нетерпимая сама по себе, втройне нетерпима в условиях гласности.

«Почему наше документальное киноискусство не принадлежит народу?» Два с половиной года назад этот вопрос прозвучал на конференции документалистов в Дубултах. Ответом должны были стать конкретные действия. Но не стали. Два пленума СК СССР по телевидению, на которых поднимались те же проблемы, завершились вынесением рекомендаций, так и оставшихся в ранге рекомендаций. Не изменили, к сожалению, положения и три фестиваля неигрового кино, впервые проведенные в нашей стране (всесоюзные и международный). Не услышанным оказалось обращение участников Иссык-Кульского киносмотра. С трудом пробиваются «перестроечные» картины на телеэкран. Всякий раз это результат усилий кинематографической общественности, а не программной политики телевидения. На пленумах, фестивалях и конференциях мы приводим разящие факты, охваченные социальным негодованием, обличаем чиновников, а затем удовлетворенные, расходимся в ожидании незамедлительных перемен.

О реформе проката

Кинопрокатчики свято хранят традиции, унаследованные со времен Дзиги Вертова, чьи картины «мариновались и бойкотировались всеми доступными средствами». «Удушение в прокате»— говорил Дзига Вертов о судьбе своих фильмов. Но что изменилось спустя полвека? Единственный в столице Центр неигрового кино, расположенный в плохоньком кинозале со скверной проекцией, программы которого формируют азартные и влюбленные в экранную документалистику люди, не в силах сломить устоявшееся предубеждение. Немногочисленные эксперименты энтузиастов-кинолюбителей еще в двух-трех городах остаются всего лишь экспериментами.

Фильмы, рожденные перестройкой, не только негде увидеть. О них негде узнать, чтобы захотеть увидеть. Случайные рецензии в центральной печати или редкие публикации читательских писем (на тему, опять-таки, где увидеть фильм?) не в состоянии неизвестное превратить в известное. Впрочем, стоит ли за это винить газетчиков? Они и сами практически лишены возможности узнавать о появлении новых документальных лент, не говоря уже о том, чтобы своевременно их просматривать.

Пора признать, что на сегодняшний день и на четвертый год перестройки

ни Союз кинематографистов, ни Госкино не имеют программной стратегии по отношению к неигровому кино (проблемному, в первую очередь). И если в сфере фильмопроизводства заметные сдвиги есть (организация творческих объединений, планирование цикловых программ, хозрасчет, самоокупаемость), то ни в прокатной политике (кино, теле и видео), ни в пропаганде и популяризации этого вида экранного творчества средствами печати ничего не меняется.

В итоге киноленты, «удушенные в прокате», по-прежнему оседают в фильмохранилищах, а их социальный заряд оказывается обессмысленным. Кинополка времен перестройки и гласности — явление само по себе абсурдное — пополняется с угрожающей быстротой.

Существует ли выход из положения?

Да. Этот выход — в научно обоснованной и продуманной системе проката документальных фильмов — их премьер и особенностей показа в зависимости от социальных ожиданий аудитории. В необходимости постоянного места в сетке вещания приоритетных еженедельных телерубрик.

Лучшим фильмам должны быть предоставлены лучшие условия для показа. С этим никто не спорит. Но благие пожелания остаются пустым призывом при отсутствии системы реальных действий. Проблема проката не может быть решена без совместных и радикальных усилий Союза кинематографистов, Госкино и Гостелерадио, поскольку все здесь взаимосвязано. Переход киностудий на хозрасчет — реальная выгода для создателей фильмов, но удар по многомиллионной аудитории телевидения, не имеющего средств для приобретения этих фильмов на кинорынке. А ведь телезрители — основная потенциальная аудитория кинопублицистики. Как быть? Перевести часть киностудий в систему Гостелерадио или предусмотреть телесметой возможность для закупки наиболее значительных кинолент?

Лучшим фильмам — лучшие условия для показа. Но кто решает сегодня, что лучшее, а что худшее? Уже три года стоит вопрос о создании общественного координационного совета из наиболее авторитетных людей — публицистов и ученых, социологов и литераторов, наделенных правом рекомендовать для всесоюзных премьер по телевидению (а также в кино- и видеозалах) картин, демонстрация которых могла бы стать общественно-художественным событием. Без участия такого совета не должны решаться вопросы о тиражах и времени показа картин в эфире. Совет должен иметь непосредственный выход на Комитет по вопросам гласности, прав и обращения граждан Верховного Совета СССР и в случае конфликтных ситуаций немедленно прибегать к его содействию.

«Неизвестное кино»— для перестройки, но оно же — одно из условий ее развития. Насколько эффективно окажется это условие зависит от совместной программной (в том числе и прокатной) политики. Только такая политика позволит превратить эти фильмы из картин, снимаемых для кинозапасников, в инструмент общественного самосознания.

О создании информационного центра

В эпоху, когда идеи децентрализации — знамение времени, не мешает задуматься о достоинствах того, с чем мы так охотно спешим расстаться, еще не сумевши приобрести. Например, о том, что у нас вообще отсутствует единая пресс-служба по неигровому кино. Именно ее отсутствием в немалой степени объясняется «широкая неизвестность» этого вида кино. Очевидно, что организация такой службы (вероятнее всего при ВПТО «Киноцентр», само название которого предполагает подобного рода акцию) возможна опять-таки лишь при условии взаимного соглашения между Союзом кинематографистов, Госкино и Гостелерадио.

Какие функции мог бы осуществлять предлагаемый информационный центр?

1. Система предварительного показа

Постоянный зал допремьерных прос-

мотров новых документальных фильмов (кино-теле-видео), представляющих общественный интерес. Это бы разом избавило от необходимости «ловить» ускользающие картины по множеству адресов («Союзинформкино», ЦДК, ВНИИ киноискусства, Высшие сценарные и режиссерские курсы при Госкино, пресс-центр в Останкино, ВГИК, факультет журналистики МГУ, ЦСДФ, ЦНФ и др.). На такие встречи для прессы, кинокритиков и других профессионалов приглашаются создатели фильма, а после показа проводится оперативная пресс-конференция.

2. Справочная служба

Абонент, обратившийся в информационный центр, может ознакомиться с монтажными листами интересующих его фильмов, затребовать через компьютер сведения о создателях этих лент, их творческой биографии, предшествующих картинах, которые ими снимались, заказать уже опубликованные рецензии.

Потребность в такой информации возрастает день ото дня. Разумеется, для ориентации в материале необходима профессиональная картотека, систематизирующая сведения по фильмам, персоналиям (режиссер, сценарист, оператор и др.), отдельным студиям или жанровым направлениям. (Сегодня подобного рода усилия — разрозненно и достаточно дилетантски — предпринимаются сотрудниками «Союзинформкино», ВНИИ киноискусства и других учреждений.)

3. Отдел иллюстративного материала

В интересах будущей публикации абонент информационного центра вправе заказать необходимые ему фотографии — кадры из фильма, фотопортреты его создателей, репортажные снимки отдельных моментов съемки. Для обеспечения этих заказов при центре создается фотоархив, а также фотолаборатория, способная изготовить нужное количество копий.

4. Издательская деятельность

Осмысление современной экранной практики требует не только регулярной опережающей экспресс-информации, но и периодически публикуемых материалов обобщающего, социологического и прогнозирующего характера. К таким публикациям относятся в частности:

бюллетени, анонсирующие новые фильмы;

сборники стенограмм наиболее интересных встреч с документалистами, семинаров и конференций;

специализированные справочные издания — портреты режиссеров, обзоры жанров, фильмография.

рекламно-справочные издания (буклеты, проспекты к фестивалям и смотрам, плакаты и пр.).

Издательскому отделу целесообразно передать выпуск «Кадра» с переходом кинообозрения на ежемесячный цикл.

5. Служба социологов

В задачи штатных социологов или социологов, работающих по договорам (например, с ВНИИ киноискусства), входят регулярные опросы кино- и телеаудитории, результаты которых публикуются в упомянутых периодических изданиях и кинообозрении «Кадр».

6. Постоянный видеофонд

Помимо компьютерной системы, множительной техники и фотолаборатории при информационном центре организуется постоянно пополняемый видеофонд, куда поступают видеокопии картин после их показа на предварительных просмотрах для прессы. Часть фильмов остается на кинопленке. Для этого по запросу центра и за его деньги фильмопроизводящие студии контратипируют одну-две дополнительные копии. Такие копии необходимы и для лекторской группы «Киноцентра», чтобы, популяризируя достижения неигрового кино, не приходилось, как происходит сегодня, объяснять достоинства этих картин на пальцах.

Со временем на видеокассеты должны быть перезаписаны все наиболее значительные и принципиальные произведения отечественной кино- и телепублицистики. Каждый из фильмов, зарегистрированных в видеофонде, может быть заказан для индивидуального просмотра в специально выделенном для этого микрозале.

Видеофонд должен располагать техническими возможностями изготовления (за плату) копий видеокассет, имеющих-

ся в наличии, по заказу учебных, научно-исследовательских и других специализированных учреждений, а также для предварительного просмотра отборочными комиссиями предстоящих фестивалей и других киносмотров.

7. Зарубежное кино

Зал предварительного просмотра регулярно включает в свой график показ наиболее интересных зарубежных картин, полученных по каналам взаимных обменов, в том числе и в видеозаписи на кассетах (Нью-Йоркский музей современного искусства уже выразил готовность к такого рода обменам). Служба технического обеспечения центра имеет транскодер для перевода видеозаписей со стандарта ПАЛ-СЕКАМ на НТСЦ и обратно в системе ВХС и УМАТИК (а в дальнейшем аппаратуру для субтитрования фильмов и записи синхронного перевода).

Сектор подписан на периодические издания по проблемам документальных фильмов и осуществляет реферирование этой литературы специалистами в области зарубежного кинематографа. Рецензии на фильмы и обзоры получаемой периодики также находят свое отражение в периодических изданиях информационного центра.

Резюме

Документальный кинематограф переживает свое возрождение.

Документальный кинематограф — в кризисе.

Оба утверждения справедливы. Но если первое относится к создателям фильмов, которые учатся показывать то, что видят, и говорить, что думают, то второе — к зрителю, лишенному возможности с ними встретиться.

Реформа проката и создание единого информационного центра — реальная возможность справиться с этим кризисом при условии взаимодействия между Союзом кинематографистов, Госкино и Гостелерадио и понимания ими, что вместе они сильнее, чем каждый порознь.

Разумеется, организация информационного центра потребует дополнительного числа сотрудников, профессионализирующихся в сфере неигрового кинематографа. Вместе с тем этот центр позволит высвободить куда большее число работников, пытающихся разрозненно выполнять такого рода задачи в различных учреждениях, беспрерывно дублирующих друг друга и преследующих лишь ведомственные интересы.

Информационному центру предпочтительнее строить свою работу как хозрасчетному предприятию, предоставляющему платные услуги своим абонентам. Кто эти абоненты? Фильмопроизводящие студии — кино, видео, теле (в том числе и альтернативные), заинтересованные в рекламе и популяризации создаваемых ими произведений. Средства массовой информации, осуществляющие эту популяризацию — редакции газет и журналов, телевидения, радио, издательств. Учебные и научно-исследовательские институты. Конторы кинопроката. Клубы любителей неигрового кино и другие.

Бесплатный доступ к информации может быть предоставлен лишь членам СК (в перую очередь киноведам и кинокритикам).

Сосредоточение разрозненных сведений в одних руках — выигрыш для каждого, кто обратится к услугам централизованной информационной службы. Но в главном выигрыше окажется, разумеется, зритель, для которого «взрыв кинопублицистики» перестанет быть метафорическим выражением. «Неизвестному кино» давно пора расстаться со своим двусмысленным титулом и стать тем, чем оно призвано стать,— реальной политической силой обновленного общества.

P. S.
От редакции

Эта публикация — текст письма, направленного автором в секретариат Союза кинематографистов в июле прошлого года. Полагая, что затронутые проблемы представляют общественный интерес и требуют скорейшего разрешения, редакция сочла возможным познакомить с этим текстом читателей.

Андрей Турков

«Правде не во вред»

Я смотрел этот фильм и вспоминал столь частые, доныне почти в каждой деревенской избе встречающиеся деревянные рамки с десятком-другим фотографий: супружеская чета, младенцы, принаряженные девушки, бравые солдаты, семья, собравшаяся возле гроба с усопшим,— то ли подобие семейного альбома, то ли полустертые строки некой, куда более обширной летописи.

«Даждь нам днесь»

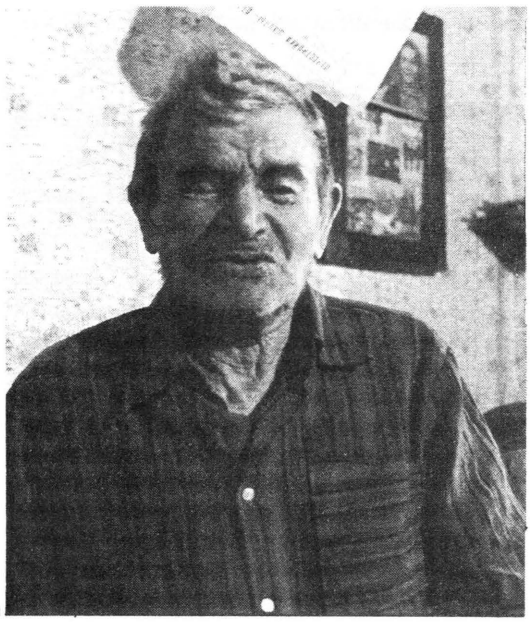
Вот и тут — несравненно обильнее, разумеется! — замелькали, запечатлелись самые разные лица и эпизоды, подчас вроде бы совершенно случайно оказавшиеся в соседстве: сияющий весенний день на Пинеге, стайка ребят, торопящихся то ли в школу, то ли по домам, стоны роженицы за кадром — и вдруг, как обрыв в прошлое, памятная речь по радио 3 июля 1941 года: «Братья и сестры!» — слова, которыми впоследствии озаглавил свой первый роман выходец из этих мест Федор Абрамов, памяти которого посвящен фильм.

Так оно и дальше пойдет — резкие стыки «разномастного», «разнородного», подсмотренного кинокамерой на родине писателя — в деревне Веркола, откуда «родом» и пафос его творчества, и многочисленные краски природы, быта и образы героев.

Ленивые, не без ерничества и уж, во

«Даждь нам днесь»
Авторы фильма П. Коган, С. Скворцов. ЛСДФ. 1989.

всяком случае, безо всякой патетики разговоры мужиков, собравшихся на берегу в ожидании баржи с продуктами и вожделенными напитками,— и очередное празднование Дня Победы, где снова всего «намешано»: и скорбный список отдавших за нее свою жизнь («Абрамов... Абрамов... Абрамов... Ивахин... Богданов... Белоусов...» — памятен и мне этот горький синодик на стене местного Дома культуры), и вспышка чьих-то



«Даждь нам днесь»

воспоминаний о пяти отбитых за день контратаках, и простодушное наслаждение угощеньем, припасенным к торжеству, хорошим чаем, которым, увы, не балуют северян, великих его любителей, и одинокая, лишь женой разделяемая маета жизни полупарализованного инвалида...

Временами начинает даже казаться, что не объективом оператора все это жадно схвачено, а глазами самого Абрамова, что перед нами как бы его ожившие, переведенные на язык кинематографа записные книжки,— вся та, пользуясь уже астрономическими терминами, «туманность» жизни, которая потом постепенно «сгустится», преобразуется в «планету» — книгу.

И едва ли не прежде, чем скажет об этом вдова писателя, мы и сами ощутим не только богатство, но и сопротивление материала, который и обступает автора, и в руки не дается, «мельтешит» перед глазами, гримасничает, подсовывая противоречащие один другому факты, а то и просто вдруг ни с того, ни с сего отказывается «позировать».

Л. В. Крутикова-Абрамова не без обиды вспоминает, как односельчане порой избегали встреч с земляком, опасаясь, что он их «опишет». Так и в фильме дважды люди весьма не схожего, даже просто разительно не схожего характера и «общественного положения» начинают улоняться от нацелившейся было на них камеры.

Ну, Колю по прозвищу Клюв (а на деле — одного из многочисленных веркольских Абрамовых), который за бутылку все отдаст и только на нее в сущности и батрачит, легко понять. Как он ни махнул на себя да и на все вообще рукой, как ни похохатывает поначалу от непривычного интереса к нему приезжих людей, устремленное на него «око» все-таки смущает, вызывает смутную догадку о том, как он, Коля, должен выглядеть со стороны,— «Хватит боле, отступись, не порти пленку».

А вот почему в конце концов отгораживается от камеры кепкой лесник, командующий на борьбе с пожаром и «пойманный» объективом в минуты отдыха и ожидания смены? Чего он-то застеснялся? Пожарной машины, угодившей на свалку, где ее и углядел настырный киноглаз? Или своего элегического рассказа о «зэках», которые недавно в подобном случае выручали и «трудились на совесть» — похоже, в отличие от его нынешних, вольных помощников, лениво философствующих о том, что, дескать, «нам чем меньше, тем лучше», и, подобно Коле Клюву, нацеленных все на ту же бутылку, недаром тут «вдруг» возникают — почти как «материализация» их мечтаний — кадры, запечатлевшие местный магазин с рядами «Яблочного»)?

Лесной-то пожар потушен (надолго ли?), а вот «нутро горит» («Загружай

емкость, Коля» — дежурное балагурство собутыльников!), и что-то уже выгорело в душе — и отнюдь не только у Коли Клюва, но и у тех, кто относится к нему свысока...

Увы, не в одном разрушенном монастыре за рекой зияет провалами опустелый иконостас, и приведший школьников на экскурсию учитель беспокоится, как бы кто из них не ухнул с расшатанных ступеней...

— Это же не мы...

— А кто?

— Не наше поколение.

— Ваше поколение заростило все. Наше поколение еще везде всю землю обрабатывало...

Но тут же выясняется, какую опасную «эстафету» по части этой обработки одно поколение несло другому:

— Кукурузу, кукурузу садили здесь, да,— с печальным смешком вспоминает

«Даждь нам днесь»

Разором и пожарищем веет от иных «подслушанных» в фильме разговоров:

— Не то осваивали... Выполняли успешно и перевыполняли план,— посмеиваются мужики, собравшиеся в ожидании завоза водки, вспоминая свои подвиги по «питьевой» части. И на равных с этой «вечной» темой идут другие воспоминания — о «покойных» колхозах:

— Нет, там «Большевик» был, а здесь «Лесоруб». Потом объединились, стал «Путь к коммунизму».

— Он председателем был...

— Ну, к коммунизму-то дошел?

— Нет, только в пути был. (*Смех.*)

А былой председатель в свою очередь корит насмешников:

— Совсем заростили землю...

былой «глава» колхоза.— Двадцать гектаров было посажено кукурузы... У нас секретарь обкома... по сельскому хозяйству сам садил здесь со мной вместе, рядом.

Вот где родники гневного абрамовского пафоса и его горчайшего юмора, которыми исполнены и романы писателя, и его публицистика, в частности нашумевшее в свое время и даже порядком осложнившее отношения писателя с земляками открытое письмо им «Чем живем-кормимся», чрезвычайно близкое по своему духу фильму, о котором идет речь.

В застойные времена Абрамову порой скрепя сердце приходилось сдабривать невеселую правду своей прозы утешаю-

щей или обнадеживающей концовкой. Режиссеры — П. Коган и С. Скворцов — слава богу, имели возможность избежать такой необходимости.

Конечно, при особом желании можно усмотреть некий особый патетический смысл в крике новорожденного, возникающем за кадром в самом финале. Но это будет данью привычным символическим трафаретам нашего собственного мышления.

последней книге: «Значит, не пришло время «Чистой книги».

Такой вот фильм, если позаимствовать слова столь близкого Абрамову поэта,— «без начала, без конца, без особого сюжета, впрочем, правде не во вред»...

Фильм, глубоко родственный творчеству писателя, памяти которого посвящен, в особенности — фрагментарным записям его последних лет, собранным в книге «Трава-мурава», да и всем тре-

«Даждь нам днесь»

На деле же этот детский плач всего лишь вплетается в общий многоголосый хор жизни, снова соседствуя на равных и с невнятным, хватающим за сердце стоном обездоленного инвалида: «Жить хочется!», и с чьим-то долетевшим восклицанием: «А мы строимся», и с плеском падающих в воду для сплава бревен, которые катает уже столь знакомый нам Коля Клюв, и с горестным упоминанием вдовы писателя о его «недостроенной» вожным, настойчивым, бесстрашным абрамовским раздумьям, которым, увы, не дано было еще раз отлиться в мощную эпическую форму.

Фильм-догадка, о том, что творилось в писательской душе, что в ней бродило, клубилось, назревало, «подступало к горлу» — одним словом, так же трудно рождалось, как ребенок у той безвестной женщины, чей стон вновь и вновь возникал за кадром...

О. Горностаева

Всегда за гранью

Фильм режиссера Елены Саканян «Рядом с Зубром» вышел после повести Даниила Гранина о всемирно известном ученом-биологе Тимофееве-Ресовском. Но он — совсем не экранизация. Это документальное расследование загадочной судьбы уникального ученого, уцелевшего при двух режимах — сталинском и гитлеровском. Одновременно это исследование кинематографическими средствами тайны существования на планете Зубров вообще и вообще Науки как особой формы проявления сил необъяснимых, сверхчеловеческих. Все герои Елены Саканян — и Зубр, и Докучаев, и Вернадский, и Хлебников — по-разному шли к одной разгадке, разгадке Жизни и Разума.

Елена Саканян — режиссер... Какого кино? Научно-популярного? По ведомственной принадлежности — да, киностудия «Центрнаучфильм». Последние ее фильмы ближе, пожалуй, к документальным. Хотя... Под термин «неигровое кино» полностью эти произведения подвести нельзя — почти во всех есть игровая коллизия, фабульный сюжет. Но термины типа «научно-художественный» или «научно-публицистический» кажутся не столько кентаврами, сколько монстрами по отношению к удивительно изящным, простым фильмам Елены Саканян. Тем, кто давно следит за ее творчеством, ясно: все, что она делает,— почти всегда за гранью общепринятого — скандал и вызов!

Непредсказуемо неожиданными были все поворотные решения в ее собственной судьбе. Зачем, казалось бы, прилежной студентке биофака покидать родной университет, материнское гнездо, уютную армянскую среду и бросаться в холодную, чужую, равнодушную Москву, в МГУ? Потом — диплом с отличием, аспирантура, диссертация почти готова, и снова — крутой поворот! Какая же нелегкая занесла будущего кандидата биологических наук в эту «стаю белых ворон», во ВГИК, да еще в столь чахлое и непрестижное — учебное кино?

Помню ее смешное, легкомысленное объяснение такого серьезного, судьбоносного шага: мол, душно вдруг стало в лаборатории, брела куда-то наугад, взяла случайно в киоске справочник, наткнулась на объявление о том, что в мастерскую Б. А. Альтшулера принимают с высшим образованием... Знаю: это не пижонство и не оригинальничанье. Кокетством было бы, наверное, рассуждать о том, что, дескать, всегда мечтала, долго искала, мучительно выбирала, раздумывала и прочее.

Может быть — кто знает? — приди Елена Саканян в науку чуть раньше, пока еще существовал тот Заповедник, где бережно выращивал свою научную школу Зубр, она так и осталась бы биологом, генетиком? Ведь и сегодня главное, что занимает ее,— генезис, происхождение всего. А впрочем, то, что, как принято говорить, является сферой ее научных интересов,— лежит за пределами современной научной парадигмы, противоречит существующей Картине Мира... То есть попросту — ересь и чепуха.

После трех с половиной лет учебы во ВГИКе всех выпускников мастерской учебного фильма благосклонно приняли на «Центрнаучфильм». И здесь Саканян отказалась делать фильм о гербицидах. Никто не мог понять, почему: ведь в газетах о том, что гербициды влияют на наследственность, в те времена не писа-

ли. Поведение ее казалось вызывающим. Однако в штат Саканян приняли — может, захотели иметь своего «городского сумасшедшего»?

И первая же картина — «Движение растений» — вызвала оторопь на IV Всесоюзном кинофестивале учебных фильмов. Во-первых, в дикторском тексте режиссер нахально заявила, что не все пока известно биологической науке об этом явлении: никто со времен Дарвина

Елена Саканян

и Вента, мол, проблемой движения растений не занимался. А разве это допустимо в рамках застойного научного догматизма, утверждающего, что «марксистско-ленинским мировоззрением» мир расколдован и белых пятен нет? А во-вторых, тогдашние апологеты и авторитеты в области учебного кино возмутились «излишней», «чрезмерной» эмоциональностью фильма, предназначенного студентам.

Но картина была такая симпатичная, что получила-таки приз фестиваля! Правда, за операторское решение, что режиссера как бы не касается. Но в тени Саканян не усидела. Все ее «сельхозкартины» неукротимо выпирали из «правил хорошего тона», принятых тогда в научном кинематографе и требовавших занудливой академической строгости. До неприличия веселыми и жизнерадостными были эти ее картины о том, от чего зависит пол куриного зародыша, о мутациях и о разных других проблемах агрономии, биологии, генетики.

А потом, в 1975 году, она такой номер отколола! В те времена стало уже фактом, что генетика — не «лже», не «родимое пятно», не «буржуазная». Но о генетике человека у нас в открытой печати ни гу-гу, еще евгеника и опыты на людях мерещатся, еще цензура бдит недреманно.. Саканян скромную такую заявочку подкинула — мол, Международный конгресс генетиков — событие у нас, в Москве. Внешне — все прилично, стандартно. Словом, «зевнули» редакторы этот момент, не заподозрили, какого беса выпускают — снимать по собственному сценарию.

Сделана «Генетика и мы» как бы бесхитростно, наивно. Незамысловатая такая история: пришли к врачу-генетику молоденькие совсем мама и папа дефективного ребенка и спрашивают, почему, за что так покарала их природа и не смогут ли они иметь когда-нибудь здорового малыша. А отвечает на этот вопрос все мировое сообщество генетиков, собравшихся на свой очередной форум. Ответа светил науки и анализов врача ждал вместе с разнесчастной парой, затаив дыхание, и зритель. А попутно многое узнавал и о себе, о своей генетической природе.

Вот так пробила Саканян брешь в крепостной стене запретов. После этой картины говорить о генетике человека стало не только можно, но даже модно. В «Генетике» было нарушено «табу» не только на самое эту науку. Именно тогда и Зубр у нее на экране впервые появился — опальный и строжайше засекреченный...

Но дело не только в нем. Саканян — по легкомыслию? по незнанию? — снимала то, что снимать даже в научном кино не принято: лицо дебильного ребенка, живот беременной, «живой» человеческий зародыш... Хотя и тут ведь важно, как снимать! А у нее уродство в жизни сопоставляется с нетленной красотой полотен Веласкеса, где тоже — «болезнь Дауна»... И живот беременной, прокалываемый шприцем,— через «пелену таинства» — через ребристое стекло двери операционной — что-то зыбкое, розовое, нежное... И эмбрион через искажающее стекло кажется — живой такой, развивающийся, видимый.

Главное кинематографическое общепринятое «нельзя», нарушенное Саканян в «Генетике»,— сочетание несочетаемого. Смесь кинематографических приемов, нет, даже видов и жанров. Тут острофабульный сюжет пересекается с хроникой международного конгресса, в едином эпизоде взаимодействуют реальный, документальный врач и выдуманная, «игровая» супружеская пара. Тут «Генетика» — кино игровое, типичная драма, а «Мы» — документальное, событийный репортаж... А все вместе? Буквально классикой научно-популярного кино считается сегодня эта картина, неизменно упоминается во всех диссертациях, книгах, статьях, посвященных проблемам научного кинематографа. А сколько всего понаписано об «эффекте сопереживания», достигнутом в этом коротком фильме!

Премия имени Ленинского комсомола и «широкая известность в узких кругах» научного кино голову Елене Саканян не вскружили, а недоброжелателей прибавили. Не то чтобы зависть. Но просто очень раздражает людей какая-то ее раскованность.

— Внутреннее рабство — один из результатов искусственного отбора, проводимого с целью выведения новой породы послушного и обезличенного человеческого стада...— говорила Саканян на недавнем пленуме СК. Но, что удивительно, она так говорила и в 1970, и 1980 году! Еще телевизор невнятно млеет: «с чувством глубокого удовлетворения...», а Саканян снимает самую загадочную, до сих пор еще неоцененную, непонятную свою трагедию — фильм «Кто разбудит аксолотля?»

Трагедия? В научно-популярном кино? Социалистический реализм признает одну лишь трагедию — Оптимистическую. И животное какое-то странное — мексиканский аксолотль — своих, что ли, медведей мало? Да, непатриотичный фильм получился! Не только по отношению к родным медведям и советским естествоиспытателям, а к человечеству в целом не совсем уважительный...

Бедняга аксолотль становится заложником науки и погибает в результате опасного эксперимента, поставленного юннатом. Мальчишка кормит его гормонами в надежде на то, что эта «половозрелая личинка амбистомы» в процессе взросления, созревания превратится во что-нибудь неведомое: проснутся так называемые «спящие гены» и вырастут крылья, например. Жаль его, такого голого и беззащитного! А себя? Человек не такой же ли половозрелый детеныш обезьяны? Что привело к неестественно стремительной мутации приматов? Какие катаклизмы, стрессы, какие вирусы — носители свободных генов за пределами Земли? И какие спящие гены могут вдруг пробудиться в нас — ведь трудно согласиться с тем, что эволюция человека как вида завершилась?

Но согласились же! Все! Современная наука считает: да, эволюция человека закончилась. Только фильм Саканян намекает... Доказывает? А, впрочем... Еще до встречи с фильмом что-то такое не укладывалось, не состыковывалось... А! Дарвинизм в девятом классе и наша тихая радость на уроке: волосатый человек Евтихиев и хвостатый мальчик. Эта неистребимо популярная у школьников моего поколения волосато-хвостатая страница будила в нас, наверное, не просто озорство, а расшевеливала запрещенные вопросы и сомнения...

Фильм «Кто разбудит аксолотля?» ставит вопрос о происхождении человека, о том, что не все объяснено научным дарвинизмом, что есть противоречия. На одной из кинематографических конференций, где обсуждали «Аксолотля», очень уважаемый тогда писатель

намекнул с трибуны, что не все, мол, в порядке тут с идеологией, а знал ведь, как опасны эти публичные намеки... Другой выступающий вопрошал: «А куда это, подняв палец, указывает герой? Бог имеется в виду?» Помню ответ Саканян: «Бог, если он есть,— в душе».

Те проблемы, которым посвящен фильм «Кто разбудит аксолотля?», можно открыто обсуждать только теперь, и потому целые эпизоды этой картины

На съемках фильма «Земля неизвестная»

мы еще увидим в новой работе Саканян. Искусственный отбор на конформность, на послушность хозяину дает изменения генотипа. Ох, как быстро в условиях стресса меняется генотип! Буквально за два-три поколения гордые и независимые дикие лисицы становятся заискивающими подхалимами. И все внешние признаки домашних: хвосты баранкой, белые пятна на боках, висячие уши — затронут генофонд.

А может быть, это не только о животных? Нет, просто повезло, что тогда картину не вполне поняли. Это, наверное, как раз ее эзопов язык — игровой сюжет, уход в подтекст, запрятанность смысла? Да, сюжет прямо-таки детективный! И опять, как в фильме «Генетика и мы»,— актеры и неактеры в «игровых» ролях спорят с реальными и очень известными учеными, опять в придуманной истории документальные и научно-исследовательские киноматериалы, опять эксперимент. Или «выпендреж», как говорили теоретики, поборники «чистоты жанра».

Нет, ничего она никогда не боялась, Елена Саканян. Правоту тех положений биологии, которые отстаивала, всегда провозглашала открытым текстом, без всякой «игры» — на самом точном научном языке. И перед коллегами-кинематографистами никогда не старалась показаться с лучшей стороны. Ей безразличны наши «поиски» выразительных средств в научном кино»! Содержание и форма тревожат и волнуют того, кто представляет себя транслятором научных истин, просветителем темных народных масс, тех, кто думает, что научное кино несет свет познания. Вот тут-то и возникает весь этот штамп насчет «научного содержания в художественной форме»...

Саканян не думает отдельно о «форме». Ей хочется самой (самой!) разобраться в содержании! Вот и несет она в свое кино, не задумываясь, все, что пригодно для постройки ее идеи; игровое так игровое, хроника так хроника... И поскольку наука воспитала в ней аккуратность и основательность, постройки эти добротны и соразмерны. А может быть, это чисто национальное? Армяне ведь издревле — лучшие каменщики...

Самой для себя, одной разбираться в научных проблемах и гипотезах Саканян, по-моему, просто скучно. Потому и увлекает она за собой своих зрителей, собирает свою «научную компашку». При этом довольно-таки рационально смекает, что для зрителей, далеких от «переднего края науки», представляет личный и чисто практический, житейский интерес...

Коллеги-режиссеры единственные студийные копии ее картин до дыр замотали: все смотрят, смотрят, хотят понять, откуда эта художественная дерзость, изобретательность, как достигнута такая причудливость формы?

После непонятного «Аксолотля» Са-

канян снимала короткометражки, каждая из которых для любого «нормального» режиссера была бы украшением биографии. «На пороге открытия?» — рок-опера, протест против нитратов; «Модель» — вызов советской медицине; «Яблони в цвету» — ответ лысенкам всех мастей... Для тех, кто знает Саканян близко, было ясно: готовится очередной «выброс», скоро громыхнет.

И вот фильм «Земля неизвестная» — взрыв современного научного сознания, взрыв перед самым Чернобылем... Может, потому его и не заметили — Чернобыль заслонил? Фильм — вне нынешней научной парадигмы. Главной проблемой его является Непознанное. Планета — живое существо, а почва — кожа? Все мы — ее обитатели и дети — летающие, ползающие, квакающие и рычащие, просто растущие или даже мыслящие — одно, единое, живущее по общему закону или разуму? Картина игровая, только теперь в жанре путешествия. Все перевоплощения происходят прямо перед камерой. Некоторые из проблем, поставленных в фильме, приблизились к нам и стали общеизвестны за это время, благодаря... аварии в Чернобыле. А ведь именно там и снимала Саканян — в древней заповедной степи, на черноземах Украины. Странное совпадение. Вокруг Саканян вообще необычайно много странностей: иногда кажется, что она живет над бездной, которую называют сегодня полтергейст.

«Причиной чудесам служит пусть и уникальное, но все же вполне... реальное явление природы...» — так объясняет полтергейст своим читателям газета «Труд»[1]. Но это не точно. Полтергейст — необъяснимые (или мистериальные? сакральные?) силы и явления природы, не вписывающиеся в материалистическую концептуальную сетку, противоречащие общепринятой картине мира. Но вообще-то это так трудно понять, что удобнее просто считать, будто этого нет. В конце концов все можно объяснить случайными совпадениями и жить в мире познанном и расколдованном — так спокойней!

На съемках фильма «Рядом с Зубром»

Из того, что Саканян, думаю, не является художником по типу сознания, совсем не следует, что она так и осталась ученым. Во-первых, то, что «изучает» Саканян,— неопознанные космические законы, неизвестные поля — не изучает наука. Правда, об этом писали и Вернадский, и Циолковский... Но все-таки сегодня это мистика, идеализм и чертовщина. А во-вторых... Почему обязательно «иного не дано»? Не художник —

[1] «Труд», 1989, 28 ноября.

так ученый? Почему «либо-либо»? А если и тот и другой?

Новый фильм (вторая серия, продолжение «Рядом с Зубром»), который еще снимается, будет называться «Охота на Зубра». Зубр мировой науки, Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский, всегда был особо значим в личной судьбе Елены Саканян.

Лекция Тимофеева-Ресовского в Ереванском университете расширила границы представлений студентки биофака о той науке, которую она изучала. Именно из-за этой встречи с Зубром оказалась армянская девочка в Москве. Потом она снимала Зубра в «Генетике» и «Аксолотле». А потом... Саканян рассказывает так:

— Меня всю жизнь интересовали проблемы генезиса языка. Я долго собирала материал, писала сценарий о Хлебникове, готовилась уже к съемкам. А кинокадры с Зубром хранились у меня дома для передачи в архив генетики. Но когда вышла повесть Гранина, стало очевидно, что кто-нибудь обязательно будет снимать фильм о Тимофееве-Ресовском — не пройдут кинематографисты мимо столь уникальной личности. И действительно, кадры эти попросили... Я открыла коробку: на меня глянул человек, и магический взгляд его не позволил себя забыть. Я отложила все дела, фильм о Хлебникове и срочно взялась за «Зубра». Это была тяжелая ноша.

Кто же он — человек, посмевший ослушаться вождя народов и не вернуться на Родину, продолжать научную работу... И где? В нацистской Германии... В гестапо замучили его сына, а сам Зубр уцелел. Уцелел и выжил он и в сталинских лагерях, куда попал уже после Победы... Ученый, который работал, создавал свою уникальную научную школу, признавая одну только ценность — истину? Чудовищное обвинение в пособничестве фашизму, клеймо палача, проводившего эксперименты на людях, оставалось на нем до конца его жизни. Остается и сегодня.

Саканян собрала и продолжает собирать свидетельские показания, которые неопровержимо доказывают: Зубр — не предатель. Она добивается рассмотрения этих новых, добытых ею в процессе работы над фильмом материалов, добивается реабилитации Тимофеева-Ресовского. Пока что это ей не удалось. Живы еще те, кто травил его, живы убийцы Вавилова и ученики Лысенко. Пока что возня вокруг имени гениального ученого продолжается. Но с упорством биолога Елена Саканян продолжает искать и находить новые доказательства нравственной чистоты Зубра.

В Зубре была невыразимая, удивительная сила... Может быть, этим объясняется и совершенно особое воздействие на зрителей фильма Саканян? Магия взгляда, о которой говорила она сама? А впрочем... Если в государственных масштабах транслируется магия Кашпировского и Чумака, то, может быть, уже разрешено? Однако что касается Зубра и картины Саканян о нем, то тут возможно, дело и не в космических каких-то полях и энергиях, а вполне земных.

Вот слова его последней лекции:

— На нашей планете осуществлены разные пути эволюции... Разве не замечателен строй общественных насекомых! Как отличалась бы жизнь на Земле, если бы победителями стали не мы — люди, а общественные насекомые. Не было бы этики и других возвышенных вещей, которые есть и будут всегда, пока на Земле живут люди, у которых есть свободная воля...

Свободная воля... В Елене Саканян есть, кажется, тоже нечто такое... Родственное Зубру. А может быть, Зубр перед смертью шепнул что-то ей? Кто знает... Во всяком случае, есть ведь и в ней это бескорыстное служение идее, которое сегодня уже кажется странным.

Но пафоса она не любит. Может быть, не самый бронированный, но достаточно прочный панцирь у нее есть, как у древней черепахи. Мягкой Елена Саканян бывает разве что с нахальными, не без зубов ребятами из своей мастерской во ВГИКе. Она их бережет, лелеет, взращивает, как экзотические, нежные ростки нового мышления в нашем окостеневшем научном кино... А на вопрос, зачем ей ВГИК, эта лишняя морока, отшучивается: «Хочу участвовать в процессе отбора!»

Андрей Тарковский

Лекции по кинорежиссуре

Замысел и его реализация

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должное быть воссозданным на экране. Кинематографист, который явно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи режиссер становится художником, а кинематограф — искусством.

В нашей профессии и вокруг нее существует масса предрассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассудки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обрастает. Но достигнуть чего-либо в области искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется,— и хранить ее во время работы, как зеницу ока.

Очевидно, самое трудное — создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, следовать шаблонным образцам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться.

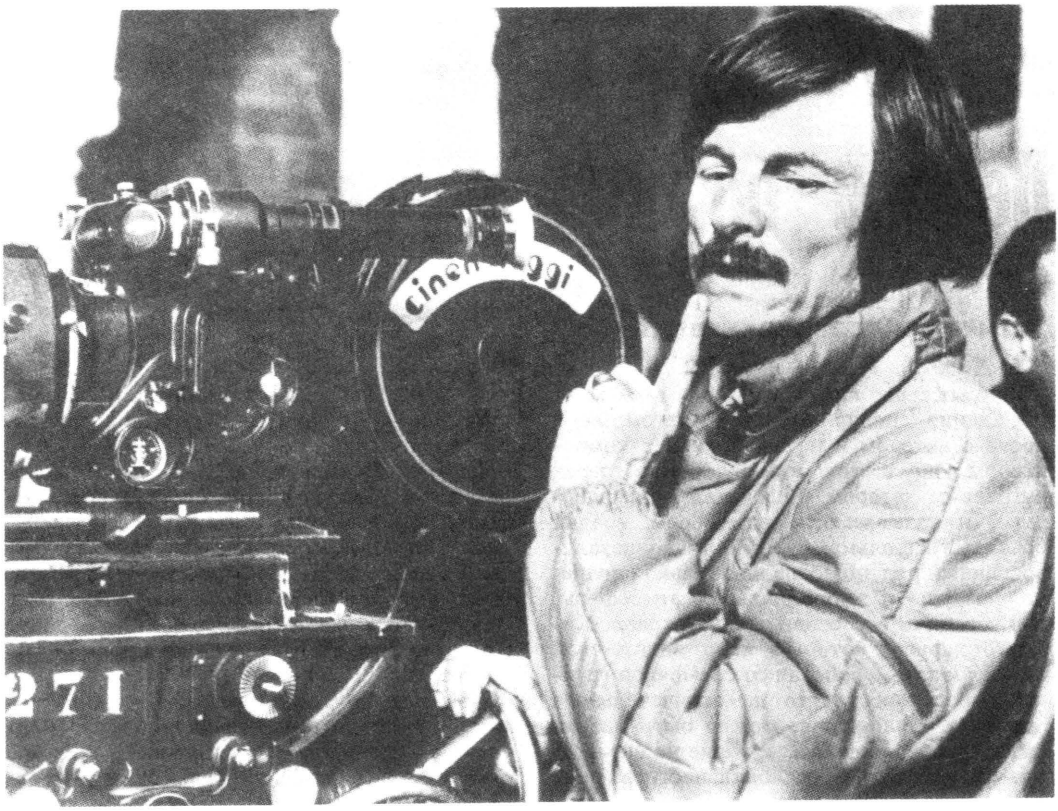
При помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметами литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа.

Что же все-таки это такое, замысел? Как, в каких условиях он возникает, как он фиксируется в сознании автора и как он потом реализуется в конечном счете в кинофильме? Это уже более конкретный разговор.

Я вам могу рассказать, скажем, в виде примера о том, что происходило с «Зеркалом».

В свое время был написан литературный сценарий «Белый, белый день» Мишариным и мною. Я еще не знал, о чем будет картина, не знал, как сценарно это будет оформлено и какую роль займет там образ, даже не образ, линия — это точнее, линия матери. Но я знал только одно, что мне все время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него. Эти сны всегда были страшно реальны, просто невероятно реальны, причем даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне. Какое-то странное смещение было. И эти сны были всегда ограничены только этой тематикой. Это был

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7.



буквально один и тот же сон, потому что всегда это происходило на одном и том же месте. Мне показалось, что это чувство носит какой-то материальный смысл, что не может так просто преследовать человека такой сон. Там что-то есть, что-то очень важное. Мне казалось, по какой-то начитанности, что, реализовав этот странный образ, мне удастся освободиться от своих чувств, потому что это было довольно тяжелое ощущение, нечто ностальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя ничего впереди. Это всегда очень тяжело. Я подумал, что, рассказав об этом, я тем самым от этого освобожусь. Кстати, и у Пруста я вычитал, что это очень помогает освободиться от таких вещей, да и у Фрейда об этом написано. Ну, думаю, давай-ка я напишу рассказ. Однако постепенно все началось оформляться в фильм. Причем произошла очень странная вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но эта психотерапия оказалась хуже причины ее необходимости. Когда я потерял эти ощущения, то мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чувства эти пропали, а вместо них не образовалось ничего. Хотя, честно говоря, я где-то предполагал нечто подобное, и даже в сценарии было написано о том, что не надо возвращаться в старые места, что бы это ни было: дом, место, где ты родился, или люди, с которыми ты встречался. И хотя это было придумано умозрительно, в конечном счете оказалось достаточно справедливым. И самое-то главное — оказалось, что смысл фильма и идея его вовсе не в том, чтобы освободиться от воспоминаний. Это еще раз доказывает, что иногда автор сам не совсем точно представляет себе, о чем фильм.

Иногда может показаться, что ты делаешь нечто для того, чтобы выразить себя, чтобы освободиться от каких-то мыслей, а на самом деле какой бы личной картина ни была, она никогда не может состояться, если это все только о тебе. Если картина или книга удается, будьте уверены, что все личное явилось всего-навсего стимулом, толчком для ро-

ждения замысла. Если бы это оставалось в пределах ностальгических, очень важных только самому автору, то, я думаю, никто бы этого не понял.

Нам очень трудно было делать эту картину еще и потому, что она касалась людей конкретных, которые каким-то образом должны были принять участие в этой картине. Ну, вы знаете, что отец написал стихи для этого сценария, причем не столько написал стихи для этого сценария, сколько мы просто использовали их для этого фильма, потому что они написаны были в тех местах, о которых рассказывается в картине. Эти стихи являются не иллюстрацией, а просто стихами, рожденными в то время, о котором рассказывают те или иные эпизоды. К примеру, стихотворение о любви вспоминается героиней примерно в то же время, когда оно было написано, в 37-м году. Короче говоря, мне трудно сказать, что это иллюстрация. Эти стихи неотделимы от героини, от персонажей, которые там живут. С другой стороны, это связано с моей матерью, которая и снималась даже в картине.

Поначалу предполагалось, что она гораздо больше должна быть занята в фильме. Предполагалась какая-то киноанкета, вопросы, на которые она должна была бы ответить перед кинокамерой (не перед скрытой кинокамерой, а перед обыкновенной кинокамерой). Но это все, слава Богу, было отвергнуто и реализовывалось совершенно иначе.

Кроме того, у меня были какие-то определенные обязательства, ну, вы понимаете.

Короче говоря, я специально выбрал для нашего разговора о возникновении замысла картину, которая очень интимна, которая очень личностна, которая очень связана с моей жизнью и которую не так просто в общем отделить от меня. Хотя в данном случае я говорю о какой-то моральной стороне вопроса, а вовсе не о том, как все было реализовано.

Для того чтобы закончить наш разговор по этому вопросу, я хочу привести еще один пример.

В сценарии для «Рублева» был один эпизод, который назывался «Куликово поле». Это должно было быть прологом к первой серии «Рублева». Битва на Куликовом поле, спасение Димитрия — князя, который чуть не задохнулся, бедняга, под горой трупов, и прочее. Начальство вычеркнуло у меня этот эпизод фильма, потому что он был очень дорогим. Впоследствии меня долго ругали за то, что я сделал картину, в которой нет ни одного такого лобового патриотического эпизода. Я пытался напомнить о том, как они мне выбросили из сценария этот эпизод. Ну, ладно. Кстати, прежде чем быть выброшенным, этот эпизод был переделан, и уже была не битва на Куликовом поле, а утро после Куликовской битвы. Меня толкнули на это чисто материальные соображения. Я переписал этот эпизод и должен вам сказать, что мне он до сих пор нравится больше. Затем этот эпизод был точно совершенно перенесен в фильм «Белый, белый день». Я маниакально хотел снять этот эпизод. Для меня очень важно было передать какое-то соединение сегодняшнего дня с тем, что было, то, что теперь у нас называется традицией, связь времен, культуры. Но опять-таки мне не удалось его снять. Потому что он снова очень дорого стоил. Костюмы к «Рублеву» были уже все уничтожены, у нас ведь это очень быстро делается, хотя они были сделаны из настоящей, вывороченной кожи, из замши, из меха. На них много фильмов можно было бы сделать, используя или переделывая их, но тем не менее они пропали. Таким образом, не было никакой возможности реализовать этот замысел, без которого мы не представляли себе фильм «Зеркало». А в результате появились другие эпизоды. Появился эпизод чтения сыном автора Пушкинского письма, появилась военная хроника. Но были и другие изменения. К примеру, предполагалось использовать текст из «Рукописи» Леонардо о том, как следует писать битву. Этот закадровый текст должен был ложиться на эпизод разрушения церкви в городе Юрьевце в 38-м году. Потом и этот эпизод «разрушения церкви» выпал. Вместо него появились некоторые цитаты, чисто изобразительные. Имеется в виду, скажем, книга Леонардо и фрагмент из картины Леонардо в эпизоде прихода на побывку отца. Вот таким странным образом эпизод, который раньше был таким монолитным, реализовался совершенно иначе. Идея взаимодействия настоящего с прошлым раздробилась и вошла как компонент в отдельные сцены картины. Она не смогла быть основой для фильма, то есть тем, чем она казалась в тот момент, когда зарождалась. Видимо, этого было недостаточно, и потому оно перешло уже в какую-то эмоциональную, я бы сказал, музыкальную интонацию всего фильма, где говорится о вещах более конкретных, ясных, концепционных, что ли, идейных.

Все это мы должны оценивать с точки зрения профессиональной, то есть как реализуется та или другая мысль, идея автора, его концепция как нечто неуловимо духовное превращается в реальную материаль-

ную деталь, которая вкладывается в общую конструкцию фильма.

Есть еще одна проблема колоссальной важности, имеющая прямое отношение к замыслу и его реализации.

Я не представляю себе, как можно реализовать замысел, если твоя цель — говорить на языке «доступном». Я не знаю, что такое доступный язык. Мне кажется, что единственный способ — это язык искренний.

Когда автор хочет быть доступным, он начинает заигрывать со зрителем, старается подмигивать ему, старается все время смешить его, развлекать, старается заинтересовать! Именно заинтересовать самым доступным образом. Это никак не может иметь отношение к искусству. Это может иметь отношение к форме чисто демагогической.

В конечном счете, как бы мы ни старались быть понятнее, быть доступнее, всегда это видно, всегда это пошло и глупо, и всегда это связано с потерей чувства собственного достоинства и уважения по отношению к тому, кому это адресовано, то есть зрителю. Это тоже имеет отношение к реализации замысла. Потому что никто из нас не может вычислить, как Петр Петрович Иванов или там еще кто-то другой будет реагировать на наш замысел и на его реализацию. Мы не в состоянии этого вычислить. А когда мы начинаем вычислять, то это видно, и вам становится очень неловко и стыдно за человека, который должен был быть искренним.

Я заметил такую вещь, что в какой-то момент художник, который не очень уверен в себе, начинает защищаться. Он пытается сохранить себя в том состоянии, в котором он, как ему казалось, достиг какого-то результата, какой-то вершины. Не понимая того, что у художника только единственный путь — прямой. Только прямой путь. И вот начинается следующее — он пытается сделать картину, которая будет не хуже его предыдущей. И начинает повторять сам себя, и начинает работать на отработанных уже материалах, на том горючем, которое давно сгорело. Это трагедия очень многих наших талантливых людей. Они боятся за себя, они не уверены в себе. Так бывает обидно видеть, что талантливый человек устал быть самим собой.

Мне всегда очень странно бывает выслушивать упреки в адрес художников, когда им говорят, что они не современны, что они отстают от времени, что они не идут в ногу со временем, что они занимаются какими-то вещами, которые являются всего лишь навсего тупиками и какими-то закоулками рядом с торной дорогой, с шоссе, по которому должно идти наше искусство, и так далее. Все это очень странно, потому что в конечном счете кто, как не каждый из нас, может считать себя современником того, что происходит сейчас, в наше время. Просто даже как-то смешно. Никто не свободен от своего времени, и никто не может сказать, что он оторвался от своего времени.

Возьмем, к примеру, такую ситуацию в искусстве, как декаданс. В конечном счете декаданс выражает свое время. И если бы не было декаданса, то мы никак не могли бы ощутить, что же это такое конец XIX — начало XX века с точки зрения духовной и культурной жизни и в социальном аспекте. Конечно, это тупик, но, с другой стороны, сказать о том, что тупиковое искусство декаданса существует вне времени, что это какой-то аппендикс, который не выражает время, было бы ошибкой.

Позволю себе несколько уклониться от основной темы нашего разговора и остановиться на тех нравственных аспектах замысла, которые возникают при обращении с историческим материалом.

Недавно я прочел «Записки Марии Волконской», жены Сергея Волконского, декабриста, в которых она рассказывает о своем путешествии в Сибирь, к своему мужу. Удивительные «Записки». Ну, я уже не говорю о нравственном величии этих женщин. Это было удивительно.

Они последовали за своими мужьями в Нерчинск, в другие места с целью разделить их судьбу, несмотря на то, что имели право лишь через щель в заборе говорить друг с другом два раза в неделю. И так долгие годы, прежде чем им разрешили какие-то другие способы общения. Все это невероятно. Уникально. Какие она выводы делает по поводу этих самых тайных обществ, вообще о значении и роли декабристов. Это поразительно. Во всяком случае, все, что я читал после этого, я имею в виду историографические работы, просто повторяют ее и больше ничего. Только очень болтливо, суетно и бессмысленно. Как большинство бессмысленных диссертаций на интересные темы.

Причем как она высказывается по поводу русского народа. Она сталкивалась с каторжниками, с убийцами, с грабителями, с которыми вступала в контакт, потому что они ее просили помочь им.

Удивительны эпизоды проводов ее в Сибирь. В одном из домов был устроен специальный прощальный вечер. И какой отзвук это имело в сердцах тех, кто ее провожал. В общем, на меня пахнуло какой-то удивительной чистотой и гражданственностью. Причем дело не в мужьях даже, тут мно-

гое понятно. У мужчин совершенно другое, наверное, предназначение в жизни, а в этих женщинах, двадцатилетних, девятнадцатилетних, молодых женах, которые просто не знают еще, что такое жизнь.

Я не представляю себе более разительного контраста с современностью. В их возрасте мы были так неподготовлены ни к каким перипетиям, мы были так эгоистичны и жестоки. Мы вообще хотим за все получить сразу чистой монетой, мы все хотим купить, даже собственные поступки и чувства, мы хотим, чтобы нам за них заплатили.

На меня эта книга произвела просто поразительное впечатление. Причем самое главное — это отсутствие каких бы то ни было предрассудков, которые связаны, как правило, с полуобразованными людьми, полуграмотными. Такая чистота, которая может иметь место только в среде совершенно неиспорченной.

В общем, к чему я это говорю. Замысел должен возникать в какой-то особой сфере вашего внутреннего «я». Если вы чувствуете, что замысел возникает в области умозрительной, которая не задевает вашей совести, вашего отношения к жизни, то будьте уверены, что это все пустое. Этим не стоит заниматься.

Замысел должен быть равен поступку в моральной, нравственной области. Так же, как книга,— это поступок прежде всего, факт нравственный, не только художественный. Надеюсь, вы понимаете, о чем я говорю. Есть литераторы, а есть писатели, и это не одно и то же.

Мне кажется, что замысел должен рождаться так, как рождается поступок. Вот представьте, вы живете, и у вас возникает дилемма: как жить дальше, так или не так. То есть вы понимаете, что если вы поступите определенным образом, то вам придется очень многим рисковать, но вы будете на пути реализации в нравственном смысле. А вот путь, где вам не нужно, скажем, ничем рисковать, но вы отчетливо понимаете, что вы в стороне от своей духовной реализации, что это окольный путь, это путь самосохранения.

Реализация и самовыражение — понятия разные. Самовыражение — это палка о двух концах, это не самое главное.

И вот вы отчетливо знаете, что вы всем рискуете, но зато не теряете чувства собственного достоинства. Каждый нормальный человек живет такими моментами кризиса, которые связаны с внутренней депрессией, и так далее, и так далее. Это с каждым человеком бывает. Мне кажется, что если ваш замысел совершенно не задевает вас вот с этой стороны, то лучше будет этим не заниматься. Это ни к чему не приведет. Этот замысел не является истинным.

В кино процесс реализации замысла есть процесс сохранения замысла, консервации его. Путь от зарождения замысла до завершения фильма в студии перезаписи, мне кажется, более сложным, чем в других видах искусства. Причем дело не в технологии. Скажем, построить дом для архитектора достаточно сложно, но мы знаем, что если архитектурный замысел реализуется точно инженером-строителем, то, в общем, здесь никаких моральных потерь и убытков не будет. Здесь просто речь идет о тяжелом труде и долгом времени. Вы знаете, что архитектурные памятники строились в течение иногда даже десятилетий. И тем не менее, несмотря на сложность архитектурного воплощения, нет более страшного и трудного пути, чем реализация кинематографического замысла. Потому что она зависит от большого количества людей, вовлеченных в этот процесс. Если, например, во время работы с актером режиссер не сумеет сохранить свой первоначальный замысел, то картина может получить не тот крен и исказиться настолько, что замысел не будет реализован вообще.

Если оператор не поймет вашего замысла, то картина будет снята совершенно не так, как бы блестяще она ни была снята в фотографическом смысле этого слова. Декорации могут быть блистательно сделаны, но они настолько будут отличаться от вашего первоначального творческого импульса, что не будут иметь к нему никакого отношения. И в конечном счете это будет не реализация, а потеря замысла, если вы будуте снимать свой фильм в этих декорациях. Если ваш композитор уйдет из-под контроля и напишет что-то не имеющее отношения к вашему замыслу, но прекрасное, и вы оставите это в фильме, то вы рискуете потерять свой фильм. То есть в конечном счете вы находитесь в роли человека, который является свидетелем того, как сценарист пишет, актер играет, оператор снимает, художник-декоратор делает декорации, а монтажер монтирует картину. И вы уже тогда не будете иметь к этому никакого отношения, хотя вы имели свой замысел поначалу. Поначалу. Прежде, чем начать писать режиссерский сценарий.

Трудно уберечь свой замысел от того, чтобы не «растащили» его такие люди, как оператор, художник, актер, композитор и другие. Это очень трудный процесс. Задача режиссера — сохранить и влить замысел в

сосуд, имеющийся в руках каждого из ваших творческих помощников. Другое дело, что это будет высказано языком, свойственным вашим коллегам, которые делают с вами картину.

Конечно, в идеале вы сами должны снимать свою картину как оператор. Вы должны сами вторгнуться в этот мир, тогда вы будете ближе всего к вашему замыслу. Но, тем не менее, работа с коллегами имеет в виду сохранение замысла, а не то, что вы должны «поделиться» замыслом. Иногда мне кажется, что есть смысл даже его упрятать настолько, чтобы можно было подтолкнуть вашего помощника к нужному вам решению. Ибо, зная его, вы можете опасаться того, что он не сможет этот замысел реализовать.

Вот как было у нас с Юсовым. Он прочитал сценарий «Белый день», то есть то, что потом стало называться «Зеркалом», и сказал, что этот сценарий снимать не будет. Он его раздражает тем, что является биографическим, более того, автобиографическим. Впрочем, это многие говорили. Кинематографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину, потому что больше всего им не понравилась лирическая интонация, то, что режиссер посмел говорить о себе. В данном случае Юсов поступил честно. Тем не менее, когда картина была снята, он сказал: «Как мне ни прискорбно, Андрей, но это твоя лучшая картина». Мы с ним снимали и «Иваново детство», и «Рублева», и свою первую дипломную работу я снимал с ним, и «Солярис» мы вместе снимали. И тем не менее я не представляю себе, как бы мы работали с Юсовым над этим фильмом. Очевидно, зная его, мне бы не надо было говорить, о чем картина, и вообще, не давать, может быть, ему сценария, а дать какой-то другой для того, чтобы не отпугнуть его от своего замысла, а выдать его за что-то другое. Вот таким косвенным путем.

Во всяком случае, с актером это сплошь и рядом именно так и происходит. Как правило, не следует актеру рассказывать о своем замысле. Актер человек простодушный, очень искренний, честный, который старается не мудрствовать лукаво, а верить. Как только он начинает «копать», философствовать по поводу своей профессии, по поводу приложения самого себя к фильму, к замыслу, он очень многое теряет. Во всяком случае, у меня, как правило, всегда так происходило.

Вот, например, моя работа в «Солярисе» с Банионисом. Банионис человек, который ничего не делает просто так. Он человек, который ничего не делает изнутри. Он выстраивает, а поскольку это кино,— здесь не очень-то выстроишь. Я условно говорю Банионис, имея в виду такой тип актера. Он знает только свои куски, но он не знает, как будет работать другой актер между его кусками и какие куски будут стоять в ткани фильма. Он пытается подменить собой режиссера, проанализировать пунктир своей работы в будущем фильме. Но он это не может сделать, ибо не знает, как фильм будет выглядеть. Хотя он думает, что он знает, потому что у него в руках сценарий. Вот тут он совершает опаснейшую ошибку.

Таким образом, есть смысл не говорить о замысле, потому что актер будет играть в таком случае конечный результат. Он будет играть символ своей роли, он будет играть отношение к своей роли. Он попытается иллюстрировать замысел, о котором ему режиссер рассказывал. Короче говоря, он возьмет себе в голову этот замысел и все время будет иметь в виду его, когда ему нужно будет играть конкретную сцену. Одному актеру это будет мешать, другому это будет помогать, но в любом случае это будет неправильный подход к роли, как мне кажется. Поэтому, например, когда мы работали на картине «Зеркало» с Тереховой, я ей просто не давал сценарий. Она не знала ни своей роли, ни того, что она будет делать в следующий день, ничего она не знала, потому что мне не хотелось, чтобы она режиссировала собственную роль. Чтобы она ее выстраивала, чтобы она пыталась взять наш общий замысел и по кусочкам его разрезать и вставить в каждый свой кадр или сцену, которую она играет. Мне нужно было совсем другое. Мне нужно было, чтобы актер растворялся в замысле, и тут есть только один метод и один способ: нужно, чтобы актер верил, во-первых, режиссеру, с которым он работает, а во-вторых, чтобы ему нравилось то, что он делает.

Сколько примеров таких знаю, когда актер идет сниматься и говорит: «Ну, прочел я сценарий. Ну, что, буду сниматься, постараюсь что-нибудь сделать». Это означает, что картины не будет. Во всяком случае, роли не будет — это точно. Короче говоря, ничего из этого не родится. Актер не должен идти сниматься в фильм, о котором он так говорит. Но это, к сожалению, происходит потому, что актеру надо работать, актеру нужно зарабатывать на жизнь, не так уж много картин, в которые он может поверить. Тут уже вступает в силу социология, законы джунглей, законы жизни, и мы тут не можем существовать в какой-то лаборатории, колбе или каких-то антисептических обстоятельствах. Короче говоря, я хочу сказать, что замысел такая вещь, что приходится для

его сохранения часто заниматься даже обманом.

Вот, например, снимался у нас в «Рублеве» Николай Бурляев, который играл Бориску, сына колокольного мастера. Для того чтобы он мог находиться в нужном состоянии, мне приходилось все время говорить своим ассистентам, чтобы ему внушали мысль о том, что он очень плохо играет и что я его буду переснимать. То есть ему нужно все время находиться в состоянии какой-то катастрофы, чтобы он совершенно ни в чем не был уверен. Тем не менее, мне не удалось добиться тех результатов, которых бы хотелось добиться. Чтобы он был хотя бы на уровне Солоницына или Рауш, которая играет деревенскую дурочку. Мне бы хотелось, чтобы все актеры в этом фильме работали, как Солоницын, а они играют замысел, к сожалению.

Вы смотрели сегодня две картины Бергмана. Одна из них поставлена в 1961 году и называется «Как в зеркале», хотя точнее будет «Как сквозь тусклое стекло». Эта фраза взята из Писания, по-моему из «Послания к коринфянам». Там говорится, что мы пока видим все как через тусклое стекло, гадательно, а потом настает момент, когда у нас упадет пелена с глаз и мы все увидим иначе. Это цитата из Писания, поэтому ее следовало бы переводить точно, иначе возникает ощущение, что здесь речь идет о проблеме героини в психопатологическом плане, что она является носителем идеи фильма. Ни в коей мере. Тусклое стекло вовсе не означает тусклый, закрытый, искаженный взгляд на мир героини. К замыслу этот персонаж, в общем, не имеет прямого отношения. То есть здесь нет такого соотнесения с идеей, как у Шекспира с Гамлетом. Это первая картина, а вторая называется «Стыд», и она несколько иная. Таким образом, вы можете сравнить работу одного из очень хороших современных кинематографических и театральных актеров — Макса фон Сюдова, в первой и второй картине он играет главные роли. Возник такой вопрос: «А как же быть с перевоплощением, которое вы отрицаете, если вот Сюдов играет в одной картине так, а в другой картине совершенно иначе?» Ну, конечно, он играет совершенно иначе потому, что обстоятельства совершенно другие. Разные люди, разные характеры, и, конечно же, он играет их по-разному, но ни о каком перевоплощении речи быть не может.

Повторяю, я не верю в концепцию перевоплощения. Перевоплощение означало бы отсутствие собственной концепции, собственной, я бы сказал, личности, которая не растворяется, а остается цельной актерской личностью в разных картинах, в разных спектаклях. В оборотней я не верю. Потом это антинаучно. Ну, об этом мы поговорим после.

Возьмем последнюю картину, которую мы видели, «Стыд». Ведь нет ни одного места практически, где бы актер выдал режиссерский замысел. Идею, я имею в виду. Не столько замысел, как идею. Потому что замысел вещь гораздо более широкая, чем идея. Все вместе: судьба людей, их характеры, их соотнесение, обстоятельства их жизни и есть реализация замысла, а вовсе не выражение идеи и своего отношения к этим идеям.

Нигде ничего не сказано в этом фильме актером. Вы даже не можете сказать, кто из них хорош, а кто плох. Вы, может быть, скажете, что это нехорошо. Ну, я не знаю, у меня другая точка зрения. Я, например, не могу сказать, что герой — муж ее — плохой человек. Я не могу сказать, что она плохой человек, я не могу сказать, что плохой человек тот, которого играет Бьернстранд. Или можно сказать, что они все плохие или они все хорошие, но ничего определенного, тенденциозного вы не вынесете из их существования в кадре.

Это можно было бы только в одном случае: если бы вдруг не погибал Бьернстранд. Если бы его не застрелили. Тогда о нем можно было бы сказать, что он отрицательный персонаж. И то непонятно. То есть он находится в обстоятельствах, которые нельзя истолковать тенденциозно. Которые используются, как обстоятельства для раскрытия характеров, а не для того, чтобы проиллюстрировать идею. А идея гораздо глубже растворена в ткани фильма. Посмотрите, как потрясающе разработана в этом отношении линия человека, которого играет фон Сюдов.

Это очень хороший человек, музыкант. Да, он трус, но ведь хороший человек это не обязательно смелый человек, вернее трус не всегда плохой человек. Это разные категории. Да, он слабый, слабохарактерный, что называется, он труслив, его жена гораздо более сильный человек, хотя она тоже боится, но она более приспособлена к этой жизни. Она не такая слабая. И вот посмотрите, что делает режиссер с этими людьми, что происходит. Этот человек страдает от того, что он слабый, что он боится. Он ранимый, он еле выносит эту жизнь, он от нее все время закрывается руками. Потому что он человек честный, искренний и ведет себя очень искренне и естественно, органично для себя, и страдает от этого. Но стоило ему в процессе борьбы за себя, за свою любовь к жене предпринять ряд акций, как он превращается в негодяя. Он теряет свои качества. И вы заметили, что

он вдруг становится всем нужен. Жена начинает в нем нуждаться, от него не уходит. Когда-то она плакала, говорила: «Ну, что же ты все «прости меня» да «прости меня». Вот я тебя по физиономии ударила, а ты говоришь: «Прости меня». Потом он ей дает по физиономии и говорит: «Пошла вон». А она за ним идет.

Посмотрите, как Бергман ставит вечный вопрос по поводу того, что добро пассивно, а зло активно. Герой превращается в жестокого человека, как только он находит способ защищаться от жизни. Он уже не боится, он не так боится всего, как остальные. Он спокойно смотрит на то, как этот партизан, потерпев фиаско в борьбе, топится в последней части фильма. И пальцем не шевельнул для того, чтобы его спасти. Как он спокойно убивает этого солдата, который приходит к нему спрятаться.

Короче говоря, как только он начинает действовать, он превращается в довольно мрачного негодяя, который уже ничего не боится.

Оказывается, надо быть очень честным человеком, чтобы испытывать страх. Пережить его. И честный человек перестает быть честным человеком, когда теряет этот страх. Причем кажется, что война вроде бы провоцирует людей, вскрывает характеры. Да нет, война здесь только одно из обстоятельств, которое может повернуть человека совершенно в другом направлении. Это не обязательно война. Совсем не обязательно. Это может быть и болезнь, как это было в фильме «Как в зеркале», где болезнь тоже не является причиной, а лишь обстоятельством, которое словно на изломе раскрывает характеры.

Бергман ни в коем случае не позволяет актерам быть выше обстоятельств, в которые они поставлены. Они как бы не имеют права играть больше, чем обстоятельства и характеры в этих обстоятельствах. Потому что если бы они играли нечто большее, то тогда бы они уже играли свое отношение к этим характерам, к этой идее, и думаю, что тогда бы это было не эмоционально, а очень рационально, очень рассчитанно и не было бы искусством. Т. е. было бы очень тенденциозно и аляповато.

Режиссер обязан вдохнуть в актера жизнь, а не делать его рупором своих идей. Хотя считается, что актер — это рупор. Какой рупор? Это все слова, это все демагогия.

Существует такое мнение, что Бергман очень театрален. Ну, почему театрален? То ли потому, что он работает много в театре, то ли потому, что у него так актеры играют, я не знаю. У него актеры, кстати, далеко не театрально играют. Оттого, что кроме лиц актеров ни на что другое не смотрит? А почему ему смотреть на что-то другое? Как будто человек, следовательно актер, не является частью реальности. Почему? В общем, здесь происходит какая-то ошибка. Короче говоря, наблюдать можно и за актерским поведением.

Сосредоточиться только на актерах — не означает быть ущербным в профессиональном смысле этого слова. Это означает, что для этого художника мир отражается в глазах актера, в их душевных поворотах, в столкновениях друг с другом. Это такая же часть реальности, которая способна у некоторых художников занять основное место во всех фильмах.

Многие актеры считают так: если режиссер не говорит мне о своем замысле, то он меня не уважает. Это неправда. Потому что актер в кинематографе — человек, который приглашается на роль именно потому, что он ближе всего по своей духовной и внешней организации к тому, что он должен сделать. Бергман, например, специально пишет роли для своих актеров. В кино возможно только совпадение. Актер в кинематографе просто не имеет никакой возможности провести свою роль от начала до конца сам, как это бывает в театре.

Что же касается фильма, то, мне, например, кажется, что актер обворует себя, если будет знать все обстоятельства того, как эта сцена задумана, какое место она займет в будущем фильме.

Идеально актер не должен знать, в какое место в картине будет вмонтирован его эпизод. Актер должен быть свободен для того, чтобы совершенно свободно существовать в обстоятельствах, буквально жить в этом куске, жить в смысле физиологии, в смысле психического состояния. Потому что в жизни человек подчинен своим чувствам, он никакой драматургии в своей жизни не знает и не выстраивает, если он искренне себя ведет. Поэтому, не зная об обстоятельствах и функциях своего поступка, актер может гораздо больше принести непосредственного чувства, общего в своих связях с жизнью и продемонстрировать совершеннейшую свободу и независимость от режиссерской идеи. В конечном счете в кино актер гораздо более свободен тогда, когда режиссер не рассказывает ему о своем замысле.

Это в идеальном случае. Как правило, однако, режиссер очень любит поговорить о своем замысле с актером. Это всегда, как мне кажется, очень дурно влияет на актеров. Это всегда видно. Всегда видна тенденциозность, всегда видна сентиментальность в от-

ношении к своей роли. Всегда видно, что актер хочет этим сказать.

Короче говоря, я имею в виду следующее: для того чтобы сохранить замысел совокупным, нужно, чтобы актер был как можно более свободным. Для этого, мне кажется, ему надо создавать жесткие рамки, но внутренние, психологические. Актер начинает «врать», когда он перестает существовать в предлагаемых обстоятельствах.

Рене Клер сказал знаменитую фразу, очень тонкую, если вдуматься. Когда у него спросили: «А как вы работаете с актером?»,— он ответил: «Простите, работаю с актером? Как работаю с актером? Я с ним не работаю. Я ему плачу деньги».

В этом было высокое доверие к актеру и притом понимание того, что каждый занимается своим делом. Только в силу некомпетентности считается у нас, что режиссер должен работать с актером. Работать можно только с человеком, который вообще меньше всего годится в актеры.

Возьмем, к примеру, «Приключение» Антониони. Как он работает с актерами? Я не знаю, я затрудняюсь ответить, он никак не работает. Вы можете сказать, что они живут, но это опять все не туда. Этот термин совершенно не годится — живут. Как живут? Я даже не знаю, что это такое. Как работают у Феллини актеры? Как работают, как кто? Как работают актеры в фильме «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса? Как работают у Бергмана? В этом отношении просто назревает катастрофа, потому что никак не работают. Возникает ощущение реального человека, который не показывает зрителю, что он делает что-то, то есть несет мысль, как у нас называется, он совершенно невозможно убедителен, неподдельно уникален. Он уникален, но не выразителен. Он на своем месте, и в этом есть высшая выразительность актера в кино. Он ни в коем случае не играет. Потому что как только он начинает играть, все кончается. Даже американцы со своей гениальностью в смысле кинематографа все-таки играют. Не случайно они любят Станиславского. Марлон Брандо учился по системе Станиславского. Джеймс Дин также.

Актерская реализация в кино должна абсолютно совпадать с правдой жизни. Быть может, я скажу дерзость, но актерский аспект не является специфически кинематографическим способом выражения. Ни в коем случае. Глядя фильмы лучших режиссеров, нельзя сказать: ох, как играют актеры. Это самое страшное, что может быть, когда режиссеру говорят подобное. В кино невозможно никакое перевоплощение. Как только актер начинает играть и брать на себя право быть рупором замысла, так все и кончается. Главное то, что пропорции становятся неестественными. Это уже не H_2O, это уже какая-то перекись водорода, уже какая-то тяжелая вода, уже какая-то изменившаяся структура. Это не может не сказаться на образе, который требует абсолютной цельности. Вот об этом прежде всего следует помнить.

Короче говоря, в кино требуется уравновесить атмосферу, в которой действует человек в кадре, и самого человека, который действует в этой атмосфере. Ничто не должно превалировать, иначе рушится иллюзия того, что мы являемся свидетелями каких-то событий, действий и жизни людей. Я не против, если актер будет очень ярок, очень приподнят над жизнью, что ли, но для этого следует и саму жизнь организовать таким образом, чтобы он стоял на земле. Поэтому речь идет только об уравновешивании вообще всех компонентов фильма. Иначе что-то будет выпадать, и тогда мы будем говорить — это актерское кино. А на самом деле это никакое не кино, просто пришли актеры и сыграли хорошо какую-то сцену, но это к фильму никакого отношения не имеет.

Актер не является материалом специфичным для кино. И как только мы его начинаем традиционно театрально использовать, так сразу разрушается ощущение кинематографа.

Возьмем для примера картины, скажем, Протазанова — «Процесс о трех миллионах» или «Праздник святого Йоргена», то есть комедии, где актеры играют очень условно, театрально, где Протазанов еще не отказывается от старых театральных навыков, нажимов на актерскую пластику, на их выразительность. В результате возникает ощущение подмигивания, подталкивания зрителя под локоть, чтобы он обратил внимание на поведение актера. То есть, короче говоря, сильный нажим, который, конечно, чувствовался и в те времена, когда снималась картина, но теперь это бесконечно устарело, потому что в чистом виде в кино была перенесена театральная манера актеров и, не будучи специфичной для кино, *эта* форма устарела — и разрушилось ощущение правды.

Тогда вы у меня спросите: хорошо, а как же нужно играть в кино, чтобы это никогда не устарело, и вообще возможна ли такая форма поведения актера, которая всегда бы воспринималась как истина?

Я много об этом думал, и мне кажется, что да, существует. Только не нужно думать, что работа актера в кино есть един-

ственный способ выражения замысла режиссера. Ни в коем случае. Вот такие картины обязательно устареют. Если вы посмотрите брессоновские картины, то поймете, что эта манера исполнения устареть не может, потому что в ней нет ничего, что можно было бы назвать формой. Может устареть — степень активности, степень условности.

Актерской гиперболы в кинематографе быть не может. Как правило, все ошибки, и актерские и режиссерские, связаны с преувеличением.

Кино должно быть абсолютно натуралистично.

Что значит игра актера? Игра — это условное поведение человека, выдающего себя за другого. Актер, «играя», имеет возможность выразить свое отношение к персонажу, и в этом отношении возникает свой колорит в исполнении роли театрального актера. В кинематографе же это просто заведомо невозможно. Нельзя собственную индивидуальность втиснуть в условные рамки. В кино рамки безусловные.

Итак, существует ритм актеров, ритм внутренней жизни в кадре, который должен контролировать режиссер. Однако ритм актеру не навязывается, ему навязывается другое — навязывается атмосфера, состояние, в котором актер поведет себя максимально приближенно к тому результату, который требует режиссер.

Прежде всего режиссер должен стараться отсечь у актера возможность толковать роль, возможность описывать ее при помощи своих жестов, короче говоря, быть идеологичным, то есть быть концепционным. Он должен стараться, на мой взгляд, использовать актера как часть природы, а не как символ чувств или идей, заложенных в фильме. И в этом не пренебрежение актером, а наоборот, специфика работы актера в кино, на мой взгляд, даже уважение, потому что другим образом режиссер не способен видеть объективным глазом актера и быть объективным по отношению к собственному замыслу.

У Брессона актер берется в том только аспекте, где он на грани невыразительности. Например, можно плакать по-разному. Но Брессон не хочет, чтобы актер плакал, выражая свою индивидуальность настолько ярко, что она в конечном счете начинает доминировать. То есть каждый раз он пытается низвести проявление эмоций персонажей до уровня невыразительности, и здесь он совершенно прав. Короче говоря, если ему нужно, чтобы актриса заплакала, она заплачет, но при этом она не будет вкладывать в это тех чувств, которые могут быть настолько специфичны, что исказят общее. Есть люди, которые, наоборот, отдают эпизод актеру. Такому режиссеру все равно, как будет вести себя актер, но ему важно сохранить состояние, в котором, как кажется режиссеру, этот человек должен находиться в этой сцене. Важно зафиксировать изменение ритма в зависимости от точно найденного состояния. Потому что зритель или просто свидетель способен судить о сцене только с точки зрения фальши, больше никак. Приведу довольно избитый уже пример: любая домохозяйка, выглядывая из окна своей кухни и наблюдая какую-то уличную сценку, не слыша реплик, которые произносят участники этой сцены, всегда догадывается, о чем идет речь, если она более или менее знакома с этими людьми. Или — даже не знакома. Существует жизненный опыт, который заставляет нас соотнести действия, проявления жизни с самой жизнью и где-то увидеть фальшь, если это связано с человеком. Именно поэтому мы иногда, знакомясь с людьми и разговаривая с ними, можем ощутить, что этот человек фальшивый или неискренний, насколько он говорит правду, а когда врет. Есть люди, которые это очень остро ощущают, особенно тренированные люди, психиатры, следователи, журналисты, люди, которые часто общаются с другими людьми. Тут работает наш жизненный опыт, который сталкивается с проявлением действительности и ощущает фальшь.

Для того чтобы актер был максимально правдив, нельзя упускать из вида чувство внутренней раскованности актера, ибо это всегда видно на экране. Только в том случае, когда актеру присуще чувство истинной свободы, независимости — он способен выдержать любую паузу. Это чувство свободы актера может быть создано и режиссером, оно может быть срежиссированно обстоятельствами, атмосферой, не в том дело. Важно добиться вот этого чувства абсолютной свободы, возможно, что это даже телепатически передается. Если актер будет «стараться» быть свободным, то ничего из этого не получится, это будет неорганично.

Открытость актера, его раскованность должна всегда существовать в рамках обстоятельств. Нельзя абстрактно пользоваться актерскими достоинствами, ибо все актеры в своем стремлении к абстрактной выразительности будут похожи друг на друга. В жизни все проявления человеческих эмоций имеют свою форму, а не выражаются впрямую. Абстрактное выражение эмоций — это и есть чисто актерский «открытый» темперамент. Это в чистом виде условность, фальшь, игра, ибо все это не конкретно.

Так что истинная свобода актера и ложно понятый «открытый» темперамент — это разные вещи, их не следует никогда путать.

В связи с этим можно заметить, что кинопробы в том виде, в котором они осуществляются у нас сплошь и рядом,— самое бессмысленное занятие. Не говоря уж о том, что они в основном снимаются для членов худсовета, которые, на мой взгляд, не умеют смотреть их. Здесь главным критерием становится: ох, как играют, другими словами, те абстрактные проявления актерского темперамента, о которых мы уже говорили. Если бы режиссер снимал кинопробы для себя, то он бы делал это совершенно иначе, но тогда бы его никто не понял, а соответственно, невозможно было бы ему утвердить актеров и т. д.

В конечном счете в кадре возникает условное существование, но в основе его связи с действительностью, причем чем меньше их, тем убедительнее автор, уникальнее созданное им. Сфотографировать действительность нельзя, можно создать только образ ее.

Режиссер в кино является тем человеком, цель которого — сохранение собственного замысла в очень сложном процессе кинематографической реализации. Потому что, несмотря на то, что режиссер в кино является автором фильма, он вынужден делиться своим замыслом с другими людьми, которые тоже являются полноправными художниками. Казалось бы, для того, чтобы реализовать свой замысел в кино, режиссер просто обязан поделиться им с оператором, с художником, с актерами, довести до их сознания, до их чувств, сделать их своими сторонниками и прочее... Увы, это не так. Довести до сознания, поделиться замыслом — это все слова, не имеющие никакого отношения к правде жизни, к процессу творчества в кинематографе. Поэтому вопрос о сохранении замысла заключается прежде всего в том, чтобы этот замысел остался тайной для всех ваших коллег. Но чтобы коллеги не замечали этого, иначе они не смогут ничего сделать толкового.

Не всегда режиссер может поделиться своим замыслом, потому что порой бывает невозможно его сформулировать. С одной стороны, конечно, это плохо, с другой же, мы знаем огромное количество примеров такого рода. Короче говоря, не всегда замысел поддается расшифровке даже своим коллегам, членам своей творческой группы. И я думаю, что это нормально, вот такой конфликт — между желанием поделиться, даже если оно возникает, и тем, как поделиться. А если ты не можешь поделиться замыслом, значит каким-то образом ты его должен сохранить несформулированным.

В каком-то смысле режиссер всегда обманщик.

В зависимости от темперамента, качеств характера и отношения к действительности каждый режиссер вынужден по-разному защищать свой замысел и по-разному реализовать его.

Продолжение в следующем номере

Публикацию подготовили
К. Лопушанский, М. Чугунова

Юрий Богомолов

По мотивам истории советского кино

Статья третья

Очень трудно двигаться строго по хронологическому течению истории кино и в русле этого течения. Все время возникают на пути водовороты, которые требуют исследования.

Своего рода «воронкой», поглотившей не одну судьбу и превеликое множество художественных дарований, явился миф о новом человеке — рожденном революцией и взращенном ею.

Не миновать обсуждения этой «воронки» и нам. Но для начала сделаем отступление в литературу. Поставим рядом «Каштанку» и «Собачье сердце» и посмотрим на этих двух знаменитых в отечественной литературе дворняг во взаимных отражениях.

Сходство интригует в противоположных явлениях, а различия, соответственно,— в сходных.

То, что в обеих повестях главное действующее лицо — беспородное собачье существо, на поверхности. Существенно другое: и у Булгакова, и у Чехова ставится один и тот же эксперимент — очеловечивание животного.

Цель эксперимента неодинаково явно проступает в обеих повестях. У Булгакова она обозначена достаточно определенно. У Чехова собака не оперируется, и тем не менее...

Каштанка, будучи подобранной добрым человеком, получает человеческий статус — «Тетка». Ее ближайшее окружение образует домашняя живность, но это все животные, удостоенные человеческих имен — Федор Тимофеевич (кот), Иван Иваныч (гусь), Хавронья Ивановна (свинья). Более того, это животные, наделенные человеческими характерами. Гусь Иван Иваныч — надоедливый болтун, который, впрочем, на новичка производит впечатление интеллектуала («...и начинал говорить о чем-то горячо и убедительно, но по-прежнему непонятно. Иной раз он поднимал голову и произносил длинные монологи»). А вот кот, Федор Тимофеевич — «иного рода господин»: молчун, индифферентен... («Ко всему он относился вяло и небрежно, все презирал и даже, поедая свой вкусный обед, брезгливо фыркал».)

Мало того, эти животные с человеческими слабостями и повадками обременены еще и образованием, и, следовательно, профессией: цирковые артисты. «Каштанка» имела другое название: «В ученом обществе».

Ирония иронией, но перемена участи «помеси таксы с дворняжкой», оказавшейся в обществе животных, занятых человеческим делом, совершенствующих свои профессиональные навыки и расширяющих свой кругозор, наглядна.

Другое дело, что курс очеловечивания Каштанки не вполне удался: при первом же зове прежнего житья-бытья она бросила ученую компанию и побежала за столяром и его сыном Федюшкой.

Статьи первую и вторую см.: «Искусство кино», 1989, № 8; 1990, № 2.

Собачье сердце Шарика столь же простодушно в исходной точке, что и Каштанки. Но по своему житейскому опыту Шарик стоит на другой ступени развития. Он, можно сказать, пес с громадным практическим опытом. Хорошо знает топографию Москвы, разнообразно бит, наслышан о том, что за фирменное блюдо подается в ресторане «Бар», сведущ в нюансах классового расслоения общества, выказывает признаки некоторой образованности (к месту поминает о садах Семирамиды).

Про него можно сказать то, что сказал про себя Филипп Филиппыч Преображенский («...человек фактов, человек наблюдений»). Шарик такую репутацию мог бы оправдать одной только характеристикой, которую он дал образу жизни «машинисточки»: лаконичная, емкая, социологически и психологически безукоризненно меткая. А ведь рядом им же представлены и другие категории населения пореволюционной России — повара, дворники, швейцары...

Шарик до своего преображения не только человечнее, но и интеллектуальнее, тоньше душевно и богаче духовно. По проницательности и аналитическим способностям, пожалуй, не уступит своему господину и божеству — Преображенскому. Оттого и важен вопрос: что же такое Шарик до прививки злополучного гипофиза?

Потерявшаяся, изголодавшаяся Каштанка прижалась к какому-то подъезду и заплакала. Автор делает напрашивающееся предположение. «Если бы она была человеком, то, наверное, подумала бы: «Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться».

Следующую главку Чехов начинает словами: «Но она ни о чем не думала и только плакала».

Шарик же только и делает, что думает. Думает, анализирует, комментирует, интерпретирует и делает выводы. В этом он ближе не к чеховской Каштанке, а к гоголевской Мэджи, чье эпистолярное наследие внимательно исследует Поприщин, который, оказывается, «давно подозревал, что собака гораздо умнее человека».

Очеловечивание домашней живности — литературный прием, столь же древний, как и литература. Цель его в самом общем виде может быть определена, по Шкловскому, как «остранение». Но характер его применения, смысловые и стилевые оттенки — необычайно разнообразны.

Он может иметь внешнюю мотивировку вроде той, что содержится в «Золотом осле» (осел — заколдованный человек), или той, что можно найти у Гофмана (Кот Мур оставляет записки), или той, к которой прибегает Гоголь (свихнувшийся чиновник вставляет в свой навязчивый бред фрагменты из писем, якобы написанных некоей собакой), а может и совсем ее не иметь, как это сделано в «Каштанке» и в «Собачьем сердце».

Для темы этих заметок главный интерес представляют мотивировки внутреннего порядка. Что роднит человека с собакой? Что их сближает?

Широко распространены бытовые метафоры: устал, как собака, зол, как собака, глуп, как собака, верен, как собака, бездомен, как собака, и т. д.

С нее и начинает Гоголь. Поприщин, увязавшись за говорящей собачонкой, оказывается перед «Домом Зверкова», в котором, насколько он знает, «нашей братии чиновников — как собак...» Стало быть, Поприщин указывает на равенство собачьей породы с чиновным сословием с количественной стороны. Но затем выясняется, что равенство небезосновательно и в качественном отношении: та же образованность, те же способности к правильному слогу и каллиграфии, такая же наблюдательность (Поприщин о собаке высокого мнения: «Она чрезвычайный политик: все замечает, все шаги человека»). Чиновничья жизнь, следовательно, то же, что собачья.

Чиновничье сердце — собачье сердце. Чиновник смотрит в душу Мэджи, как в зеркало. Другое дело, что он находит это зеркало в конце концов ложным, искажающим его, Поприщина, внутренний и внешний облик. Ну так ведь и он для обитателей зверковского дома — зеркало, и тоже не слишком лестное.

Эксцентризм приема позволяет уловить эксцентризм положения бедного чи-

новника. Поприщин так низко стоит в этом сословно-иерархическом мире, что над ним собаки смеются, что его в грош Мэджи не ставит, не говоря о его столоначальнике. Чиновник совершенно выдавил из себя человека. От него, человека, осталась ничтожная малость. Она-то и взбунтовалась, она-то и бросилась на самоутверждение и потому вообразила себя королем испанским. Но победить иерархический миропорядок ему уже не дано: ни в доме Зверкова, ни на королевском престоле, ни среди братьев-чиновников, ни среди бессловесных тварей.

Мир зверей столь же насквозь, механически, бесчеловечно иерархичен, как и мир людей.

Мир с изнанки, стало быть, тот же, что и с лицевой стороны.

Прием у Гоголя утрачивает чисто инструментальное значение: он становится смыслом.

У Чехова Каштанка, если бы стала человеком, подумала бы, что так жить нельзя.

У Гоголя Мэджи, оставаясь собакой, замечательно живет. А Поприщин, оставаясь человеком, живет скверно, несчастливо... Его нервы делаются все обнаженнее. Он, как человек, совершенно вытесняется из реальной жизни в собственное воображение, где просит матушку уронить слезинку на свою больную головушку и где хочет одного — чтобы на его голову не лили холодную воду, чтобы его не били палками и пожалели.

Поприщин проходит путь от сословных притязаний до естественно-человеческих побуждений. Путь оказывается сплошным страданием — физическим и умственным. Причем это сразу и падение, и возвышение. От чиновника некоего учреждения до бесправного существа, сидящего на четвереньках под стулом, как собака, и выгоняемого оттуда палкой,— это одна судьба. Другая — от незамысловатой функции к человеку как таковому.

Трагично то, что обе судьбы совмещены: «дитятко» Поприщин, зовущий матушку, чиновник, обратившийся в ребенка, в последней фразе возвращается в знакомый ему сословно-иерархический мир: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» Впавший в спасительное детство сумасшедший чиновник показывает кукиш этому миру.

Раздвоение Поприщина отдаленно напоминает противостояние Евгения и Петра I, Юродивого и Бориса.

Но у Пушкина взаимоисключающие судьбы — судьбы разных людей.

Поприщин живет взаимоисключающими началами — он и владыка полумира, и юродивый. Он волен думать о себе, что угодно, и бесправен, как собака.

Человек, низведенный до собачьего положения, все-таки обретает нечто человеческое. «Я узнал,— пишет Поприщин,— что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями».

Поприщин в финале — точно ощипанный петух — нагая, съежившаяся, замерзающая душа.

По бесправности, униженности, безнадежности он, Поприщин, оставил далеко позади любую бездомную собаку. В такой же степени, в какой собачонка Мэджи возвысилась над обитателями дома Зверкова по своей светскости и сообразительности в вопросах сословного и имущественного права.

Словом, Поприщин и Мэджи квиты.

Квиты хотя бы потому, что их пути разошлись.

Разошлись в конце концов без особых осложнений и дороги Каштанки и ее благодетеля-дрессировщика.

А вот пути-дороги Шарика и профессора Преображенского сплелись так тесно и столь конфликтно, что распутать их не удается и по сию пору.

Каштанка «супротив» Мэджи, как сказал бы Лука Александрович, «все равно, что плотник супротив столяра».

Хозяин дворняги имел понятие о неравенстве в подлунном мире, а сама Каштанка имела дело с этим неравенством, но «ни о чем не думала», в том числе и о своей рабской зависимости от столяра, о садистических издевательствах над ней его сына Федюшки. Она живет рефлексом и бессознательной привычкой.

Шарик же «супротив» Каштанки, ра-

зумеется, «чрезвычайный политик», все видит, все замечает — и прежде всего социальное напряжение во вздыбленном революцией обществе. Что же касается социального положения самого Шарика, то оно крайне неопределенно. Шарика, пожалуй, по тогдашним меркам можно охарактеризовать как деклассированный элемент. Он не из господ-эксплуататоров, но и не трудящийся. Из приживалов — он сродни «машинисточке». И чувствует к ней нечто вроде деклассированной солидарности («Жаль мне ее, жаль»). И машинисточка к нему, бездомному, с состраданием («Куть, куть, куть, Шарик, а Шарик... Чего ты скулишь, бедняжка»).

Но деклассированный элемент — это чрезвычайно противоречивый продукт стремительно расслаивающегося социума. «Продукты» эти умны, находчивы, способны к адаптации и мимикрии в самых неблагоприятных условиях. Из них вербуются верные ассенизаторы как революции, так и контрреволюции.

До своей переплавки деклассированный Шарик, понимая разницу между пролетариями и господами, симпатизирует последним и испытывает нескрываемую неприязнь к первым.

Неприязнь очень тонко нюансирована. Он отличает дворников от поваров, а тех и других — от швейцаров.

Вообще то, что деклассированные элементы необычайно проницательны и замечательно наблюдательны, отметил еще Горький. Вспомним мудреца Сатина и прочих философов-босяков. Так что Шариков в сравнении с Шариком по части ментальности, интеллекта ничего не приобрел.

Если говорить о породе Шарика, то он не помесь таксы с дворняжкой; это совершенно очевидно. Скорее помесь помойного пса с философом. Послушаем, как он выражается: «Нет, куда уж, ни на какую волю отсюда не уйдешь, зачем лгать,— тосковал пес, сопя носом,— привык. Я барский пес, интеллигентное существо, отведал лучшей жизни. Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция... Бред этих злосчастных демократов...»

Выражается, как разочарованный либерал, давно расплевавшийся со всеми свойственными молодости обольщениями и ценящий более всего в этой жизни кусок краковской и кров над головой. Неравенство он принимает как данность и никаких обид на господское положение своего новоявленного хозяина не испытывает. Ропщет он только на физические страдания, причиняемые ему суровой природой и зловредным поваром.

И Каштанка выказывает полное безразличие к собственному собачьему бесправию. Ее самолюбие совершенно не задевают амбициозные речи плотника относительно превосходства человека над собакой.

Операция, произведенная профессором Преображенским, разумеется, резко преобразила Шарика не только внешне, но и внутренне.

Каштанка тоже преобразилась, попав в ученое общество. И тоже очень важно уяснить, что из этого вышло.

Шариков обрел не просто человеческий облик, дар человеческой речи, социальный статус, но и классовое самосознание. Это самое существенное следствие операции, революционного преображения собаки в человека. Но при этом начисто утратил способность к самостоятельному мышлению. Это прежде всего отразилось на перемене повествователя. Пока Шарик остается в собачьем обличье, читатель смотрит на события его глазами. Затем повествование резко объективируется: даются дневниковые записи Борменталя. Их предметом становятся в равной степени и Шарик, и профессор Преображенский. Затем эпическое повествование переходит в драматическое — в действие, которое захватывает всех вовлеченных в него лиц. Но повествование при этом ведется от третьего лица, от лица самого автора.

В «Каштанке» происходит нечто прямо противоположное. Каштанка, переименованная в Тетку, набирается ума в «ученом обществе». Но дело не только в образовании, что получила деклассированное четвероногое существо. Каштанка приобрела еще нечто важное — душевную утонченность. «Ученье и обед делали дни очень интересными, вечера

же проходили скучновато... Оставшись одна, Тетка ложилась на матрасик и начинала грустить».

Грусть сопровождалась утратой чисто собачьих привычек («...пропадала всякая охота лаять, есть, бегать по комнатам и даже глядеть...»), зато приобреталась способность к занятию, характерному для всякого интеллигентного человека,— к рефлексии. У Каштанки-Тетки разыгрывалось воображение, которое рисовало образы не то собак, не то людей («...при появлении их Тетка виляла хвостом, и ей казалось, что она их где-то, когда-то видела и любила...»)

Известно, что для второго самостоятельного издания «Каштанки» Чехов дописывает еще одну главку, где повествуется о смерти гуся Иван Иваныча. Названа была эта главка «Беспокойная ночь». Для интриги она вроде бы не имела особого значения. Напротив, если принять во внимание интерес самой интриги рассказа, то включение дополнительного текста всего лишь тормозит действие. Чехов даже колеблется в том, что касается окончательного решения. Последнее он отдает на волю издателя. «Если глава,— пишет он Суворину,— покажется резонансом, то бросьте ее».

Между тем дописанная и неотброшенная глава очень важна для развития сюжета. В «Беспокойную ночь» Тетка встречается, возможно, впервые в жизни не просто с неопознанным конкретным объектом, но с метафизической реальностью — Смертью. «Тетке было страшно. Гусь не кричал, но ей опять стало чудиться, что в потемках стоит кто-то чужой. Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был невидим и не имел формы».

«Беспокойная ночь» говорит об опыте изощренной душевной жизни собачьего существа. Оно видит смерть близкого друга, оглядывается на себя, представляет, как она, Каштанка, будет выглядеть, когда с ней случится то же самое, представляет даже, как другие будут на нее смотреть с ужасом.

Здесь Каштанка — существо с очень тонкой душевной организацией. Самое важное последствие пребывания собаки в ученом обществе — оглядка на себя, на свои чувства, на собственные мысли.

Возвращение к прежнему хозяину — столяру Луке Александровичу — это возвращение в прежнее бессознательное состояние. «Вспомнила она комнатку с грязными обоями, гуся, Федора Тимофеевича, вкусные обеды, ученье, цирк, но все это представлялось ей теперь, как длинный перепутанный, тяжелый сон...»

Сюжет, таящийся под покровом фабулы, прозрачно ясен: дебют дворняги в качестве человека оказался столь же неудачным, как в качестве цирковой артистки.

Но под качеством человека в первую очередь подразумевается у Чехова качество душевной организации, психической жизни.

У Булгакова развертывается в сущности совсем другая коллизия. Не бессознательное существо преображается в сознательное, а сознательное в сознательное. Сознательное в общечеловеческом смысле — в классово-сознательное.

Потому и кажется, что Шарик в свою дочеловеческую пору слишком человек, вполне нормальный человек, человек в старом, добром смысле, но по какому-то нелепому случаю, по чистому недоразумению облаченный в собачью шкуру.

По Булгакову, условность не в том, что Шарик соображает и размышляет, как здравомыслящий человек, а в том фантастическом допущении, что интеллигентный человек явлен в образе собаки.

В скобках замечу: именно с этой особенностью соотношения условно-безусловного в первую очередь не разобрались экранизаторы «Собачьего сердца». Собака, изображающая собаку,— это сразу отнимает у булгаковской фантасмагории объем, это сразу низводит бескорыстную игру смыслов до одномерной сентенции морализаторского толка. Озвучивание текстом Булгакова глазеющей и виляющей хвостом дворняги ничего не дает.

К сожалению, надо признать, что сценарист Наталия Бортко и режиссер Владимир Бортко не разобрались не только с условностью экранизированного литературного произведения, но с его внутренним содержанием.

Конечно, при первом приближении не одним только авторам экранизации представляется, что «Собачье сердце» — это как бы художественный комментарий к Октябрю, это как бы оценка, и притом вполне определенная, социальных преобразований, последовавших за ним. Что вот, мол, раньше мы все молились на известную всемирно-историческую дату, а теперь поставим перед тем временем кривое зеркало и посмотрим, что в нем отразится. История превращения Шарика в Шарикова и кажется незамутненным кривым зеркалом. Отсюда такой сатирический упор в экранизации. Режиссер в сотрудничестве с актерами снимает пенки с повести, заключающей в себе разнообразные смысловые коллизии. Снимается сатирический слой и оставляется без внимания все остальное.

Видеть в «Собачьем сердце» только сатиру — все равно что «Каштанку» считать детским чтением, сказкой.

Булгаков в своей повести лишь косвенным образом затрагивает тему социальных преобразований. А непосредственно здесь идет речь о возможности сотворения нового человека.

Именно идея нового, совершенно особенного человека, абсолютно отличного от всех известных моделей, доставшихся XX веку в наследство от предшествующих эпох, вышла на первый план после свершения пролетарской революции. Вся духовно-практическая деятельность проходит в те годы под этим знаком. Искусство напряженно ворожит, ищет формулы гомункулов, коим предстоит заселить светлое будущее.

Самая распространенная модель — человек-масса, живущий инстинктом и интуицией передового класса. Это коммунист, но не в политическом, а в социально-биологическом смысле,— существо-коллектив с общим кровообращением (здесь уместно вспомнить об идеях и участи Богданова), с коллективизированным разумом, с обобществленной волей. Именно таким человеком предстает на экране лирический герой Дзиги Вертова. Например, человек с киноаппаратом. То есть человек не только с механизированным, но и с коллективизированным зрением.

Но рядом возможен и индивид, живущий тотально рационализированным рассудком. Например, Велосипедкин из «Клопа». Или строгий юноша Володя из «Зависти» (мотивы которой были воспроизведены и в кино — в «Строгом юноше» А. Роома по сценарию Ю. Олеши).

Впрочем, гомо рассудочный довольно быстро уступает свои позиции гомо инстинктивному. И вот как раз последнего гомункула и имеет в виду «Собачье сердце».

Булгаков не высмеивает результат смелых экспериментов социальных и художественных новаторов, он рассматривает основания их замысла. Он берет под сомнение революцию как инструмент преобразования человеческой природы. Революция как способ социальных трансформаций и метаморфоз — вещь, по Булгакову, возможная. Он в этом смысле не спорил ни с левым искусством, ни с ортодоксальным марксизмом. Как и его герой профессор Преображенский.

Профессор Преображенский резко высказывается о новых порядках не с позиции контрреволюции, а с точки зрения эволюции.

Революция довольно быстро обнаружила пределы своего влияния на сферу человеческой жизнедеятельности. Одним из самых трудных испытаний для нее стал быт. Он оказался для нее, в сущности, непреодолимым. Ведь это с ним пытается свести старые счеты новый мир в «Зависти». Это он рассыпается, распадается в «Собачьем сердце». Революция и быт — это из несовместных вещей.

Другая не подмандатная для революционизма территория — психика. И об этом можно найти свидетельства в «Зависти» Олеши. Самые чувства индивида оцениваются как нечто контрреволюционное. Пьеса, написанная по мотивам повести, называется «Заговор чувств».

Юрий Олеша — писатель, который не просто лояльно и даже не только лояльно отнесся к социально-политическому перевороту, но с симпатией. И к тому же с пониманием и личным участием отнесся к идее изобретения «нового человека». В этом пункте он далее всего

отстоит от Булгакова, но почти сходится с профессором Преображенским, поскольку, подобно последнему, с увлечением участвует в алхимических опытах.

Строгий юноша не столь отталкивающ, как Шариков, напротив, патетичен и все-таки оказывается нежизнеспособен.

Главное, на чем спотыкается гомункул и с обостренным классовым инстинктом, и с целенаправленным коммунистическим сознанием, так это на личной «кочке зрения», на личной, не поддающейся обобществлению сердечности. Новый человек обречен в обоих случаях: и с гипофизом стопроцентного пролетария, и с мозгом безукоризненно логичного Спинозы.

Обречен и тогда, когда ему удается перевалить через «кочку зрения», и в той ситуации, где он не находит силы подняться над ней.

Сложность всей этой хирургической операции довольно глубоко прочувствовал один из ее идейных вдохновителей Лев Троцкий. Делает он это на примере Бориса Пильняка в эссе, текст которого стал нам доступен только недавно.

В отношении к революции, замечает Троцкий, Пильняк колеблется. «Он не отвращается от революционной России, наоборот, приемлет и даже по-своему возвеличивает, но декларативно; художественно же оправдать не может, ибо идейно не охватывает»[1]. А как охватить идейно. Что для этого нужно сделать?

По Троцкому, есть два пути: массовый и индивидуальный. Масса участвует в революции «непреодолимым социальным инстинктом», а «единицы» (то есть индивиды) — благодаря способности выйти «на уровень обобщающего сознания»[2].

Этот уровень как раз и не дается Пильняку, как он к этому ни стремится. Не дается потому (и здесь соображения Троцкого кажутся верными), что не может перескочить через свою «антропософию», то есть через свою «кочку зрения». Загвоздка в том, что Пильняк, или тот же Олеша, или, наконец, Платонов в силу непреодолимой антропософности хотели бы непременно персонифицировать революцию, то есть отождествить ее с конкретным субъектом, и никак не могут этого сделать художественно убедительно. Получается либо декларативная натяжка, либо живое, реалистическое лицо, но стороннее революции. Троцкий упрекает: «Пильняк обходит коммунистов, чаще всего — с уважением, чуть-чуть холодно, иногда с симпатией, но обходит»[3]. В другом месте, в связи с «Голым годом», говоря о крестьянско-стихийном революционере Донате и городском большевике Архипове, пишет: «Не решается, колеблется в выборе Пильняк и для примирения приделывает большевику Архипову пугачевскую бороду. Но это уже бутафория. Мы Архипова видели: он бреется»[4].

Но ведь и Фосфорическая женщина тоже — бутафория. И, подозреваю, ничего, кроме бутафории.

Варианты «примирения» искусство революционной поры предлагает разные — от условно-бутафорских (Фосфорическая женщина) до бутафорско-реалистических (тот же строгий юноша Володя).

В кино идея революции в чистом виде ищет и находит выражение вне персонажей — «Броненосец «Потемкин», «Соль Сванетии», еще несколько лент Дзиги Вертова. Впрочем, довольно скоро и в кинематографе начинаются попытки ввести идею революции в берега отвергнутой антропософности. Первое, что делает в этом плане революционное кино, так это прибегает к фольклорному маскараду. В этом ряду главные примеры — «Чапаев» и «Максим».

Затем прибегает к историческому маскараду. Здесь примечателен ряд, образованный из фильмов о Ленине.

Ленин, выведенный на экран (как, впрочем, и на сцену, а также на страницы литературы), призван соединить «уровень обобщающего сознания» с «непреодолимым социальным инстинктом».

У Горького в очерке и у Маяковского в поэме о Ленине герой выводится как некая историко-логическая

[1] «Вопросы литературы», 1989, № 3, с. 209.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 211.
[4] Там же, с. 212.

закономерность, наделяемая ликом российского интеллигента, «человечного человека».

То же самое происходит и в кино. «Октябрь» Эйзенштейна был сочтен неудачным опытом сопряжения революции и Ленина; последний казался слишком декларативным, абстрагированным. Но затем фильмы М. Ромма и С. Юткевича достигли желаемого компромисса: показывалась революция с человеческим лицом.

Завет Троцкого, таким образом, был и исполнен, и предан забвению. Коммунист поставлен в центр художественной конструкции, образует ее ось. Но революция, как и у Пильняка, дана под «антропософическими соусами».

И вот тут самое время предположить, что решение задачи, поставленной Троцким, не может быть непротиворечивым, потому что революцию в том качестве и в тех количествах невозможно было проглотить без соответствующего соуса.

Решение таково, каково и задание. А оно противоречиво.

Суть противоречия в той роли, какая отводилась классиками большевизма революции в человеческой жизнедеятельности.

Революция была объявлена не просто одним из самых эффективных средств социального развития, но средством единственным, тотально-универсальным. Совершенно естественным образом допускается, что она уже не только средство, но общественное состояние. Из этого легко выводится новый статус революции — не только средства, но и цели. Отсюда следуют предпосылки культа самой революции и революционаризма, частным случаем которого затем становится культ вождей.

Но самое важное последствие всего этого процесса — то, что революция не удовлетворяется социально-политическим поприщем; она всерьез берется за внутренний мир человека, она претендует на перестройку, переделку внутреннего мира человека, его сознания.

Претензия на реорганизацию человеческой психики — самая амбициозная. Как претензия патронируемой Преображенским евгеники на форсированное, целенаправленное улучшение человеческой породы.

Когда Иван Павлов, экспериментируя на собаках, сделал важные открытия в области физиологии головного мозга и попытался провести аналогию между явлениями психофизического порядка и социальной жизнью революционной России, то ответ теоретиков марксизма и большевизма был незамедлительным и категоричным. Смысл его заключался в неправомерности экстраполяции выводов о строении какого-то отдельного, хотя и столь важного органа, как мозг, на строение и функционирование социально-общественной системы.

Может быть, в этом пункте оппоненты великого физиолога и были правы. Но ведь они первыми и пренебрегли им, надеясь, что метод, позволивший произвести переворот в социально-политической сфере, может быть с тем же эффектом использован и в области сугубо гуманитарной. Работа по «переоборудованию сознания человека» казалась победившей революции естественным продолжением строительства нового общества. Более того, условием последнего.

Спор Павлова с Бухариным рассудила история, и для каждого здравомыслящего человека понятно, кто в этой полемике взял верх.

Ставя опыты на собаках, Павлов открыл «парадоксальную фазу» деятельности мозга. Она возникает в результате сшибки противоречивых стимулов. Скажем, собаке с обостренным инстинктом свободы при помощи голода прививают рефлекс рабской покорности.

Парадоксальная фаза тем и парадоксальна, что, находясь в ней, живое существо утрачивает способность реагировать на сильный раздражитель. Например, на действительность. Но зато начинает отвечать на слабые раздражители: например, на слова. Какая-нибудь вольнолюбивая дворняга, приведенная к послушанию голодом и страхом, выделяет слюну не при виде косточки, а при обещании лакомства.

Об этой перспективе для общества в целом и сказал Павлов в середине

20-х годов. Революция, с одной стороны, возбудила аппетит к свободе, а с другой, террором и голодом подавила его. Как тут было не возникнуть массовому неврозу, той самой парадоксальной фазе, в которую в конечном счете и впали массы трудящихся.

Материалист Бухарин не согласился с материалистом Павловым. Между тем последующие опыты над людьми блестяще подтвердили научные заключения, сделанные в опытах на собаках. Уже после того как административно-командная система осиротела — Сталин умер,— трудовое население продолжало выделять слюну в ответ на слабые раздражители: на доклады, постановления, призывы, обещания и индифферентным оставалось к сильным раздражителям, то есть к вопиющему несоответствию слов о расцвете и благосостоянии с реальной нищетой.

Практика поставила под сомнение теорию. Но этого, увы, мало. Победа не пойдет впрок, если опростоволосившаяся теория не будет побеждена теоретически.

Бухарин своей жизнью, точнее, смертью подтвердил доводы своего коллеги-академика. Но это все-таки не самый сильный аргумент. Много больше значит несостоятельность гуманитарной идеи, заложенной в проекте нового общежития.

Собственно, речь идет в этом «проекте» не о гуманитарной, а о социальной идее, которая вытесняет первую и заменяет ее собой.

Октябрь опрокинул старую социально-классовую иерархию, но не отменил самой иерархии, самого иерархического принципа. Кто был ничем (то есть «навозом»), становится всем. Логика требует продолжения: баре, буржуи, интеллигенция должны стать ничем. Что тут принципиально нового в сравнении со старым миром? Перемена местами слагаемых?

Революция, отмечает Бухарин, «...в гигантской степени расширила селекционное поле, она впервые вовлекла широчайшие пролетарские и крестьянские массы в культурный оборот, давая возможность подбора не из «верхних десяти тысяч», а из «нижних» миллионов...»[5]

Основной довод в пользу переворота иерархической пирамиды сводится, стало быть, к количественной стороне: наверху было десять тысяч, а теперь будут миллионы.

Не надо обладать светлым умом, достаточно иметь толику здравого смысла, чтобы увидеть неустойчивость пирамиды, поставленной «на попа». Она должна либо опрокинуться либо осыпаться. Последнее как раз и случилось в течение какого-нибудь десятилетия: пирамида опять заострилась, образовав вершину из партаппарата, а в основание посыпались «миллионы» пролетариата и крестьян, которые вкупе с бывшими «верхними десятью тысячами» образовали навоз, но уже не в фигуральном, а в прямом смысле.

И это как раз предопределено теоретической посылкой, утверждающей приоритет человека социального перед человеком человечным. Отсюда следует еще один приоритет, который в дальнейшем будет так много предопределять в классовой морали: человек коллективный перед индивидуальным.

К этому добавляется, что революция может быть использована как инструмент не только слома старого мира, но и сотворения нового. Этим, в свою очередь, обосновывается идея перманентной революции, от которой потом сколько ни открещивались на словах, а ни на шаг не отступали в действительности. Революция стала палочкой-выручалочкой. Она помогла захватить власть и утвердиться в ней, провести индустриализацию, точнее, милитаризацию, организовать коллективизацию, правильнее, пауперизацию крестьянства. Ну, а самым трудным, почетным подвигом ее стала переделка человечного человека в социального уже на практике.

Материалист Бухарин уверяет материалиста Павлова, что социально-классовая принадлежность — качество исконное, природное, предопределяющее верность известным идеалам. Потому,

[5] См.: «Звезда», 1989, № 10, с. 104.

стало быть, обществу нужна «социально-классовая прививка».

От чего хотели уйти — от иерархического устройства общества по признаку происхождения,— к тому и пришли: к жесткой иерархической структуре, основанной опять на признаке происхождения. Различие — в цвете крови донора для прививки. Ее обилие привело, как мы теперь знаем, не просто к восстановлению классовых перегородок, но и к трансформации их в кастовые, то есть в такие, при которых социальное принимается сначала как реальность, а затем как священный принцип. Реализуется он и практически, и идеологически. Все сферы деятельности — общественной, государственной, культурной — находятся под контролем этого принципа. Вся отечественная культура работает на воспроизведение и культивирование этого принципа. Тема рабочего класса в искусстве — первостепенная. Во всех тематических планах она шла первым пунктом. Ей всегда предоставлялся режим наибольшего благоприятствования на всех этапах прохождения от замысла до оценки произведений прессой и идеологическими инстанциями. Довольно рано сложился и со временем затвердел драматургический этикет, по которому потомственный пролетарий независимо от положения в сюжете занимает высокое моральное положение.

Это как бы показательная социально-классовая прививка, которую наше искусство практиковало на протяжении почти семидесяти лет. У рабочего класса практика в крови, считал Бухарин.

И если говорить о последствиях для самого искусства селекционной работы по классовому признаку, то результаты ее довольно красноречивы; падение уровня художественной культуры в нашей стране очевидно. Многочисленные прививки и переливания крови не помогли ни создателям художественных образов, ни самим образам. Ни один из образов, которые почитались у нас достижениями и победами соцреализма, не обошелся без антропософных добавок: вспомним ли мы шолоховского Давыдова или райзмановского Губанова.

Бескомпромиссен был Платонов, который создавал образы абсолютных коммунистов без бутафорий, без маскировки под обыкновенного человека, без грима, позволяющего придать абстрактной идее человеческое выражение.

Платонову в «Котловане» удалось то, что не удалось Пильняку в его «Голом годе» (по мысли Троцкого),— он художественно оправдал революционное преображение души. На земле еще только вырыт котлован под фундамент коммунизма, а душа платоновского героя уже живет при коммунизме.

Тела раскулаченных крестьян сплавляют по реке, как бревна, а души оставшихся односельчан веселятся по случаю овладения идеей общего счастья.

Горькая ирония состоит в том, что художественно оправданное изображение революции оказалось самым убедительным доводом в пользу ее моральной неоправданности.

Что в сравнении с платоновскими коммунистами и их судьбами судьбы Бухарина и Троцкого? Частности. Пошлые гримасы истории: попали под ту машину, которую завели. Это ничего не значит, кроме неосторожности субъектов истории. Другое дело, когда человек «с непреодолимым социальным инстинктом», поднявшийся «на уровень обобщающего сознания», обнаруживает котлован и космическую пустоту, да не вне себя, а внутри себя: вот это и есть настоящая мировоззренческая катастрофа.

Платонов ее описывает изнутри. Булгаков предупреждает о ее приближении извне.

Но и в том, и в другом случаях речь о революции не как о конкретном историческом событии, но о революции — как об универсальной и перманентной форме бытия, как о священном принципе, пронизывающем все виды материальной и духовной жизнедеятельности. Речь о революции, которая противопоставляет себя не инволюции и не контрреволюции, а эволюции.

Впрочем, здесь уже претензия не на победу в соревновании, состязании. Революция в теоретических построениях у Троцкого и Бухарина отменяет эво-

люцию, «постепеновство», как это еще иногда именовалось.

Преображенский, свершив революционное преобразование плоти подопытного животного, надеется, что дальше он сможет с помощью доктора Борменталя постепенно сделать Шарикова «приемлемым членом социального общества». В голове у профессора мелькает мысль дать почитать Шарикову «Робинзона». Ученому, возможно, подумалось, что роман Дефо намекнет вчерашней дворняге, какой сложный эволюционный путь ей предстоит, прежде чем она станет полноценным человеком.

Но Шариков уже читает другие книги и слушает иные речи.

Читает переписку Энгельса с Каутским и слушает Швондера.

Шариков приобрел гипофиз Чугункина и, стало быть, от рождения (то есть перерождения), получив классовое сознание, сразу вписался в социально-классовую структуру общества.

Результат операции — подмена гуманного человека социально-классовым человеком.

А ведь намерения у Преображенского были тоже благородные — он заботился об «улучшении человеческой природы», но, как сам признает, «нарвался на омоложении», то есть на открытии возможности революционно-хирургического вмешательства в дело совершенствования человеческой породы. Нарвавшись, отдает отчет в незаменимости и невосполнимости «эволюционного порядка».

Человек, что правда, то правда, появляется на свет революционным образом, но стать взрослым он может только постепенно, то бишь эволюционно. Революция как нянька и кормилица никуда не годится.

Не годится она и как учитель, педагог.

В истории ее удел быть могильщиком старого, повитухой нового. Все остальное: воспитание новорожденного, его совершенствование, его гуманизация — забота эволюции.

Большевизм «нарвался», как сказал бы профессор Преображенский, на классовом подходе.

Павлик Морозов, воспетый публицистикой 30-х годов,— тоже продукт революционного улучшения человеческой породы путем прививки классового сознания.

Прививка сделана ребенку. Эйзенштейн и попытался оценить и осветить эту ситуацию изнутри. «Бежин луг» оказался свидетельством столь же умопомрачающим, сколь и проза Платонова. Режим не только запретил картину, но поспешил уничтожить ее.

Если в 20-е годы идеологи перманентной революции требовали приведения всех от мала до велика к общему коммунистическому знаменателю, то в 30-е практики ее всерьез озабочиваются, чтобы знаменатель имел некоторую гуманистическую окраску.

Потому ни «Бежин луг», ни «Котлован» не могут «пройти».

Потому в те же годы возникает спрос на искусство гримирования образа революционера под реального человека.

Искусство впоследствии, уже после того, как столько будет сделано по части обесчеловечивания человека, попытается искренне, истово «вочеловечить» революционера. Показательна в этом отношении Лениниана 60-х годов. И фильмы Райзмана «Коммунист» и «Твой современник». Но все равно — это всего лишь своеобразная робинзонада: человек с жестко закрепленными идеологическими установками, с утраченными естественными рефлексами оказывается выброшенным на необитаемый остров, где ему приходится адаптироваться к неведомым ему условиям, восстанавливать атрофированные чувства и эмоции. Такова плата за попытку решить революционным путем сугубо эволюционные задачи...

Профессор быстро смекнул, что к чему, и посредством операции отнял у Шарика то, чем наградил его,— классовое сознание.

●

Они — Каштанка и Шарик — могли бы встретиться в цирке. Каштанка там побывала в качестве артистки. А Шарик, он же Шариков, захаживал туда зрителем. Шариков вообще считал цирк важнейшим из искусств.

Но все-таки не повстречались. Обе дворняги вернулись к исходным позициям.

Тупиковой оказалась гуманизация посредством революции. И неудачей окончилась попытка эволюционного очеловечивания Каштанки.

Итог один, а разница громадная: в одном случае — тупик, в другом — неудача.

Л. Корсунский

Сумасшедший корабль

Быль, которой не было

Лев Корсунский написал киносценарий. К сожалению. Говорю об этом с грустью, конечно же, из-за своего режиссерского эгоизма. Я ставил пьесы Л. Корсунского в театре и намеревался ставить их и дальше. Впрочем, думаю, что несколько трагикомедий Корсунского я все-таки еще поставлю. В недавнем прошлом это было совершенно невозможно. И не столько из-за цензурных преград, сколько из-за неготовности нашего театра к восприятию драматургии Корсунского.

Его пьесы кажутся смешными при чтении «про себя», но оказываются куда более смешными при чтении вслух, на труппе. А поставленные на сцене, они обнаруживают еще и печаль. Но такое случается, лишь когда режиссер слышит автора. Увы, «глуховатые» режиссеры ставят пьесы Корсунского много и охотно. Мне приходилось видеть среди плачущих от смеха зрителей мрачную фигуру страдающего автора. Секрет трагикомедий Л. Корсунского в том, что они позволяют ставить их как развлекательные комедии, лишая трагического содержания. Боюсь, что эта же опасность подстерегает и его киносценарий.

Недовоплощенность на сцене — беда талантливых драматургов. В этом смысле счастливее сложилась судьба таких товарищей Л. Корсунского по Арбузовской студии, как Л. Петрушевская, М. Розовский, В. Славкин...

Могу понять, почему драматург уходит из театра, но с трудом понимаю, какие радости (кроме финансовых) ждут его в кино при нынешней его коммерциализации. Впрочем, обращение к кино Корсунского можно было предвидеть, когда еще в семидесятых годах в «Литературной газете» появлялись десятки, если не сотни его смешных рассказов. Спустя десять-пятнадцать лет, дополненные повестями, они добирались до читателя в виде книг. Опаздывание — одно из свойств нашей культуры. Сколько лет уходит на то, чтобы докричаться! Вот и этот сценарий Л. Корсунского я читал в черновике лет шесть или семь назад. Тогда и помыслить было нельзя, что он увидит свет. А теперь все можно. Есть вещи поострее и почернее. Выходит, комедия Л. Корсунского, сочиненная слишком рано, опоздала? Не думаю. Когда схлынет мутная волна конъюнктуры, все обретет свою истинную цену. И появится потребность в искусстве.

Роман Виктюк

Могучий партизан со связанными за спиной руками взирал на немецкого офицера с презрительной усмешкой. Горделивый вид измученного пытками врага приводил маленького, юркого немца в исступление.

— Нет, ты расскажешь, где партизанский лагерь! — с чудовищным немецким акцентом пролаял фашистский изверг.

Партизан с отвращением сплюнул и непреклонно помотал головой.

— Русский бандит! — взвизгнул в истерике немецко-фашистский захватчик.— Сколько у вас людей? Сколько пулеметов?

— На каждого фашистского гада у нас найдется пуля! — с благородной яростью бросил в лицо оккупанту смелый партизан.

Увы, пуля нашлась для него самого.

Когда он рухнул на пол, медленно пополз занавес.

Театр послевоенный! Кто сейчас так играет! И кто так смотрит спектакли!

В зрительном зале стоял гул негодования — когда бесновались немецко-фашистские гады, и гул одобрения — после лихого ответа партизана. Зрители, иные из которых сами были еще в кителях и гимнастерках без погон, безоговорочно верили происходящему. А собственный военный опыт в эти моменты почему-то забывался.

Впрочем, зрителей в гимнастерках было уже немного, к сорок девятому году почти все успели уже справить себе мирную одежду.

После спектакля в одной гримуборной переодевались два друга: Павел Петрович Рожков и Вася Небаба. Первый играл в спектакле роль немецкого офицера, второй — партизана.

— Гитлер капут! — с зубовным скрежетом произнес Паша Рожков и зашвырнул немецкий китель в угол комнаты.— Больше я в этом гадстве не играю!

Вася с сочувствием протянул Рожкову папиросы, и они засмолили по беломорине.

— Для чего я с ними воевал! Чтоб потом этого недобитка играть? — Рожков совсем приуныл.— Жизнь проходит, Вася!

Вася был вполне доволен своей жизнью, но, глядя на страдающего друга, расстроился до слез.

— Не надо, Паша! Ты еще сыграешь Отелло! И короля Лира! С твоим талантом, Паша...

Из театра Рожков и Небаба тоже вышли вместе.

— Паша, извини,— выдавил Небаба, чувствуя себя последним негодяем,—родня из деревни понаехала, весь пол заняла. По головам ходим...

— Все путем! — ободрил Рожков Василия.— Дома мне тоже надо иногда появляться.

На этом они и разошлись в разные стороны.

Двор-колодец в старой Москве (впрочем, в то время вся Москва была старой) встретил Пашу Рожкова криками:

— Сережа, домой!

— Витька, спать пора!

— Мишка, ты где? Сейчас уши надеру!

Интересно, почему в наше время матери перестали скликать своих загулявших детей? Сами они домой приходят или их не загонишь никакими криками?

Рожков открыл дверь квартиры, утыканную записочками — кому сколько звонков.

Оказавшись в прихожей, Павел Петрович устремился к своей комнате, стараясь не привлекать к себе внимания — то есть не зацепить по дороге чью-нибудь коляску или велосипед. Лыжи все-таки схватили его своими цепкими креплениями.

На грохот падающих лыж из двух комнат просунулись головы соседей. При виде Рожкова они не скрыли разгорающегося любопытства. Спрятаться от него можно было только у себя в комнате.

Оттуда доносилась приглушенная музыка и всплески женского смеха.

Глотнув воздуха, как перед нырянием в воду, Павел Петрович шагнул в свое жилище.

На стареньком диване рядышком сидели двое: жена Тамара и мужчина с аккуратными усиками, как впоследствии выяснится — Герард. Даже сидя, он был выше, чем Павел Петрович стоя. Герард шептал что-то на ухо Тамаре, хотя никого, кроме них, в комнате не было,

а счастливая женщина полоскала горло своим булькающим смехом. Натюрморт на столе: бутылка шампанского, фрукты, в стеклянной посуде красная и черная икра (вполне скромно по тем временам). Патефон уютно шипел заезженной пластинкой Шульженко.

Появления Рожкова не заметили. Он постоял на пороге, с грустью взирая на чужое счастье.

А в коридоре было уже несколько зрителей. Не таясь, уставились они на Рожкова, предвкушая увлекательное зрелище. Павел Петрович обернулся. Волна разочарования, исходившая от соседей, накатила на него, и он снова шагнул в комнату.

Певица уже растягивала слова, словно засыпала. При виде Павла Петровича какая-то пружина вытолкнула Герарда из глубокого дивана. Он стал яростно накручивать ручку патефона, демонстрируя все свои нерастраченные силы. Певица сразу ожила.

— Кого я вижу! — иронически растягивая слова, произнесла Тамара.— Какие люди к нам пожаловали!

— Здравствуйте,— вежливо поздоровался Рожков.

Герард не ответил, озабоченно вращая ручку патефона.

Мужчины старались не смотреть друг на друга, впрочем как и на Тамару (что не так просто в маленькой комнатке), зато Тамара насмешливо изучала Рожкова.

— Герард! — представился мужчина, поняв, что драться не придется.

— Павел Петрович.

Рукопожатия Рожкову избежать не удалось. Герард с благодарностью встряхнул руку Павла Петровича.

— Очень приятно!

Столь мирное знакомство уязвило женщину до глубины души.

— Вы еще поцелуйтесь! — растягивая слова, как патефон, когда в нем кончается завод, пропела Тамара.

Поколебавшись, Рожков достал раскладушку, загремел ее сочленениями.

— На принцип идешь?

Павел Петрович оставил вопрос жены без ответа.

Вместо Рожкова откликнулся Герард:

— А чего такого? Томочка, ты же знаешь, она меня и на порог не пустит!

— Выходит, мне придется искать себе ночлег? — съязвила Тамара.

Рожков старался не слышать шипящего разговора возлюбленных.

Кажется, Тамара в самом деле колебалась, не оставить ли мужчин вдвоем, но мысль о том, что они спокойненько обойдутся без нее, останавливала бедную женщину. Она нашла выход из безвыходного положения.

Выскочила на кухню (пока ее не было в комнате, Герард счел своим долгом помогать Павлу Петровичу в обустройстве его угла) и сорвала бельевую веревку — чем озадачила любознательных соседей.

Тамара перегородила веревкой комнату на две половины: в одной оказался Рожков со своей раскладушкой, в другой — все остальные. На веревку были повешены простыни, прихваченные бельевыми прищепками. Они образовали перегородку.

Герард просиял: тяжелая, мучительная ситуация благополучно разрешилась.

На каждой половине комнаты шла подготовка ко сну.

Из-за тесноты раскладушка встала вплотную к разложенному дивану, отделяла их лишь простынная перегородка.

— Я курну? — спросил Герард, когда Тамара уже заняла свое место на диване.

— Ложись! — приказала Тамара.

Шепот, нежное дыхание и скрип дивана тяжело действовали на Рожкова. Он лежал, заткнув уши пальцами, с мученическим выражением лица. При звуке очередного поцелуя он придавил голову подушкой и заныл нудно и безнадежно, как от зубной боли. Возня на другой половине прекратилась, но Рожков этого уже не слышал.

— Старье берем! Старье берем! — нараспев кричал татарин-старьевщик во дворе дома Рожкова. При этом он смотрел наверх: могли из окна выбросить какую-нибудь одежду, могли поманить в квартиру.— Старье берем!

От этого крика и пробудился Рожков. Сообразил, куда его занесло. И подавил в себе стон, готовый вырваться наружу.

Сквозняком простынная перегородка выдувалась, как парус, побуждая к действию.

Стараясь никого не разбудить, Рожков принялся поспешно одеваться.

Во дворе пацанва гоняла с грохотом пустую консервную банку, стараясь держаться на почтенном расстоянии от дворника. Мужчина с небритым, помятым, как консервная банка, лицом сосредоточенно работал метлой, подбираясь к футболистам. Взаимное напряжение дворника и пацанов возрастало.

Из-под белого фартука у мужчины выглядывали синие офицерские галифе, давая понять, что он не родился дворником.

Неожиданно консервная банка угодила в дворника.

— Атас!

Пацаны — врассыпную. Дворник, отбросив метлу, готов был пуститься в погоню, но тут из подъезда вышел Рожков.

— Здравия желаю, товарищ капитан!

Дворник поморщился от такой бестактности. Неторопливо поднял метлу.

— Вчера ты играл гениально, Паша! — без всякой подковырки сказал бывший капитан.— Когда следующий спектакль?

— Сколько раз ты его уже видел? — Рожков обменялся с дворником крепким рукопожатием.— К Октябрьским премьеру сыграем!

— У тебя главная роль?

— А как же!

По улице, позвякивая, тащился трамвай «Букашка». Рожков догнал его и вскочил на ходу. Повис на подножке.

Москва уже готовилась к празднику, хотя осень только-только напомнила о себе опавшей листвой. Рабочие прикрепляли к торцу дома огромную холстину с изображением Сталина. Двое возились на крыше, а трое или четверо на земле. По сравнению с Вождем они казались букашками. Отец народов запросто мог проглотить любого.

Гигантский портрет завораживал, и Рожков не спускал с него глаз, пока трамвай не повернул.

Переступив порог театра, Рожков шестым чувством сразу уловил нечто необычное. Одни знакомые были с ним особенно приветливы и улыбчивы, другие делали значительные, всепонимающие лица.

— Павел Петрович, рад за вас!

— Ну, Паша, ты даешь!

— Молоток, Рожков!

Павел Петрович умело скрывал свое неведение за улыбочками.

— Поздравляю, Паша!

— Спасибо, тебе тоже!

— А ты меня с чем поздравляешь? — опешил поздравлявший.

— А ты с чем? — парировал Рожков и устремился к доске объявлений.

«И. В. Сталин — П. П. Рожков» — прочитал Паша Рожков верхнюю строчку столбика распределения ролей. Потом еще раз прочитал, и еще раз. От его взгляда могла бы получиться дырка, если б Вася Небаба не наградил приятеля увесистым хлопком по плечу. Рожков перевел взгляд на Небабу. Что-то новое, наверно, появилось в глазах Паши Рожкова, какие-то огни там замерцали, а то чего ж смешался Небаба и забубнил невнятно:

— Ты чего, Павел? А, Павел?

Иосиф Виссарионович Сталин, улыбаясь, приветственно помахивал рукой демонстрантам. Рядом с ним на трибуне Мавзолея стояли соратники. Но они совершенно меркли, терялись от такого соседства. Только насмотревшись вдоволь на Вождя, зрители начинали разглядывать его окружение: Молотова, Кагановича, Ворошилова, Маленкова, Берию...

Кинохроника. Зрительный зал набит битком. Телевизоров еще ни у кого нет, а художественные фильмы все смотрены-пересмотрены.

Пошли знаменитые кадры, когда Вождь поднял на руки маленькую девочку...

Прием правительственной делегации...

Увы, народ не был избалован возможностью видеть своего Вождя. На экране его сменили радостные, откормленные доярки в обнимку со счастливыми буренками...

Рожков встал и, пригнувшись, как на передовой, затрусил к выходу.

На улице он глотнул свежего воздуха и двинулся к кассам кинотеатра (а это были «Новости дня»).

— Мне один билет на восемь часов.
Девушка в окошечке удивилась:
— Сызнова? На ту же программу? Сколько же можно, гражданин?
— Дарагая, мэне очэнь нравится этта программа,— с грузинским акцентом отвечал Рожков.
Кассирша не поняла, шутит он или говорит всерьез.

На экране громили разных отщепенцев. Мало им было того, что они вейсманисты-морганисты, они к тому же еще оказались и космополитами. Вождь сидел в президиуме. Лицо его было суровым и таким непреклонным, что ни у кого не оставалось сомнения: с врагами народа будет покончено!

Репетиция была какая-то нервная, возможно, из-за режиссера Воскресенского. Для него спектакль был важной политической акцией. Каждая реплика актера отзывалась в нем болью.

Актеры были еще без грима, подсматривали в свои тетрадки и беспорядочно передвигались по репзалу.

— Я думаю, товарищ Сталин абсолютно прав в этом вопросе! — характерно грассируя, произнес актер, исполняющий роль Ленина.— Уже созрели все предпосылки для захвата власти.

— Если отсиживаться на печи, можно потерять все! — с легким грузинским акцентом неторопливо, внушительно проговорил Рожков, посасывая свою трубку.

— Совершенно верно! — радостно подхватил грассирующий актер.

С лица режиссера не сходило выражение муки.

— Павел Петрович,— вмешался Воскресенский.— Не получается пока внутреннее волнение. Все поставлено на карту! Если товарища Сталина сейчас не послушают, все рухнет!

— Если отсиживаться на печи, можно потерять все! — нервно дернулся Рожков.

— Если отсиживаться на печи, можно потерять все! — в отчаянии выкрикнул Воскресенский.

— Совершенно верно! — бодро подхватил грассирующий актер.

И все смолкли, понимая, что образ Вождя народов не дается, ускользает от простых смертных. А если не проникнуть в его глубины, можно потерять все.

Главным украшением этого кабинета был железный сейф, похожий на шкаф. Хозяин кабинета, непроницаемый, как шкаф, терпеливо внимал посетителю.

— Василий Прокофьевич,— волновался посетитель с усами, как у И. В. Сталина.— Я не понимаю, почему такую важную роль доверили актеру Рожкову.

— У вас что-нибудь есть против Рожкова? — Василий Прокофьевич не выказал никакого интереса.

— Конечно, нет! Но для такой роли нужна особенная политическая зрелость... Социальная зоркость...

— Какие у вас факты? — проявил легкое нетерпение хозяин кабинета.

— У меня нет фактов...— содрогнулся усатый.

— А что же у вас есть? — голос Василия Прокофьевича обрел железную твердость.

С растерянной улыбкой посетитель поднялся.

— Вы пришли, чтобы оклеветать человека?

— Я не сказал про Рожкова ничего плохого...

— Вы заявили, что у Рожкова недостает политической зрелости и социальной зоркости! Какие доказательства?

Над головой вопрошавшего висел большой цветной портрет Сталина. Усатый актер с беспомощным видом посмотрел на Вождя, словно ожидая от него подсказки.

— Отец у него был...— через силу начал усатый.

— Это мы знаем!

Нависла тягостная, удушающая пауза.

— Значит, оклеветали ни в чем не повинного человека,— сурово заключил Василий Прокофьевич.

В его голосе усатому послышался приговор, и он заговорил поспешно, горячо, понимая, что для него еще не все потеряно.

— Жена Рожкова сожительствует с пожарником... Его жена проживала на оккупированной территории, но скрывает это...

— Жена Рожкова?

— Пожарника,— сдавленным голосом выдавил из себя усатый.

Василий Прокофьевич изучал усатого подробно, как редкое насекомое.

— У нас дети не отвечают за своих родителей! Вы хотите, чтоб Рожков отвечал за жену любовника своей жены?

— Это еще не все! — отчаянно забултыхался усатый, чувствуя, что тонет.— У Рожкова дома на стене фотография, где он с троцкистом-зиновьевцем Маргулисом!

— Яковом? — интерес Василия Прокофьевича обнаружили только взлетевшие брови. Усатый часто закивал.

— Маргулис держит на руках Рожкова.

— Что?

— Рожков там грудной ребенок.

— Напишите все, что знаете!

Белым голубем подлетел к усатому лист бумаги. Придавил он его потным кулаком к столу и еще раз обратил взор на изображение Вождя. Должно быть, ему показалось, что человек с портрета одобрительно кивнул, потому что сразу после этого усатый потянулся за деревянной ручкой на столе и решительно клюнул ею чернильницу.

Тóварищ Сталин на Ялтинской конференции рядом с Рузвельтом и Черчиллем — то же приветливое, улыбающееся лицо, ничуть не похожее на лицо артиста Рожкова. Но не это беспокоило Павла Петровича. Такой близкий, даже родной человек ускользал, когда Рожков пытался к нему приблизиться.

Рядом с Павлом Петровичем парочка в зрительном зале обнималась. На звук поцелуя Рожков выстрелил взглядом. Молодые люди испуганно отскочили друг от друга.

Работа артиста над ролью продолжалась и дома, в перегороженной простынями комнате.

На половине Рожкова появилось огромное количество изображений Вождя народов, причем были тут не только фотографии на стене, но и картины, и бюсты. На другой половине, тесно прижавшись друг к другу, сидели на диване Тамара и Герард. На Тамариных коленях лежала книжка, но влюбленные смотрели в сторону Рожкова, скрытого от них простыней.

— Если отсиживаться на печи, можно потерять все! — веско прозвучал голос с грузинским акцентом.— Товарищи Зиновьев и Каменев, как всегда, ошибаются, потому что недооценивают революционного настроения масс.

Тамара слушала, как завороженная.

— Вы согласны со мной, Владимир Ильич?

Гарард обнял Тамару и сделал попытку повалить ее на диван, но она оттолкнула его изо всех сил.

— Уйди отсюда, позорник! — с ненавистью прошептала Тамара.— Чтоб глаза мои тебя не видели!

— Вы согласны со мной, Владимир Ильич? — вкрадчиво повторил голос с грузинским акцентом.

Потеряв власть над собой, Тамара встала и двинулась к большой дыре, зиявшей в простыне, которая отделяла ее от бывшего мужа.

В то время это еще был пригород, а вернее загород. Кунцево. Ближняя дача Сталина.

Гуляющей походкой шел Рожков вдоль сплошного каменного забора в два роста. Посматривал по сторонам с мечтательным видом, а сам косил на глухой забор: неужели ни одна дырочка не сверкнет! Глухо. Беспросветно.

«Дерево!» — осенило Рожкова.

Он быстренько разулся и вскарабкался на высокий, развесистый дуб (неужели охрана пожалела, не спилила?) в нескольких шагах от забора. Удобно устроившись на ветке, Павел Петрович извлек из кармана театральный бинокль и стал вести наблюдение за дачей.

Ничего особенного ему не открылось. В большом двухэтажном доме никого не видно. И на участке пустынно! Прохаживались плотные, мордатые охранники. По их расслабленности и неприкаянности можно было заключить, что хозяина на даче нет.

Поглощенный наблюдением за дачей, Рожков не заметил двух молоденьких охранников,

которые совершали обход вдоль забора, причем не с внутренней стороны, а с наружной. Штатские костюмы сидели на них мешковато. Даже без знаков различия было видно, кто у них старшой,— белобрысый, упитанный парень, похожий на Солоухина, сержант, наверное, или старшина. Давясь от смеха, он рассказывал анекдот.

— Ночью встает мужик по нужде, а навстречу ему из другой комнаты сосед идет в исподнем, кальсоны с завязками. Знаешь, индусы так ходят. Этот-то со сна не разобрал и говорит ему: «Ты Джавахарлал Неру?» А тот ему: «Во-первых, не Неру, а Нюру, а во-вторых, с каких пор это называется джавахарлал?»

Парни чуть на землю не попадали от смеха. Но старшой вдруг оборвал веселье: перед ним на земле стояла пара ботинок. Чтобы не прикасаться к вещественному доказательству руками, он всунул в ботинок палку. Оба охранника с интересом стали рассматривать ботинок на палке.

— Через забор перемахнул? — предположил младший.

— Наверху! — с таинственным видом отвечал старшой.

Резким движением он выхватил пистолет и прицелился в Рожкова:

— Руки вверх!

Рожков покорился команде.

— Бросай оружие!

— Это бинокль.

— Бросай на землю!

Бинокль полетел на землю.

— Теперь оружие бросай!

— У меня нет оружия.

— Спускайся вниз! Рук не опускать!

— Я без рук не спущусь.

— Руки нельзя опускать! — подал голос младший. Он был восхищен бдительностью старшого.

Рожков попытался спуститься без рук. И, конечно, сверзился на землю. Потер ушиблённые места. Кажется, живой.

Его тотчас обыскали. К удивлению охранников, он в самом деле оказался безоружным.

— Вперед! — приказал старшой.— Шаг влево, шаг вправо — побег.

Рожков босиком потопал вдоль забора, а старший охранник нес в руке его ботинки.

— Мне бы обуться! — попросил Рожков.

Старшой подумал и швырнул ботинки на землю.

На территории дачи конвоиры подвели Рожкова к одноэтажному кирпичному домику. Затем младший пошел впереди, а старшой продолжал охранять его сзади.

В кабинете начальника охраны старшой бодро доложил:

— Товарищ майор, задержан нарушитель.

— Да ну? — лицо майора осветилось добродушной улыбкой, но он сразу спохватился и привел свое лицо в служебное состояние.

— Сидел на дереве около забора и вел наблюдение в бинокль! — Старшой положил перед майором бинокль с одним разбитым стеклом.

Не скрывая любопытства, осмотрел майор бинокль, особенный интерес вызвало у него разбитое стекло.

— Ваши документы?

Рожков протянул майору паспорт. Тот внимательно рассмотрел его со всех сторон, ничуть не сомневаясь, что это подделка. Даже хмыкнул восхищенно: умеют, мол, делать, черти!

— Кто вы такой? Что делали на дереве?

— Я актер,— Павел Петрович протянул майору театральное удостоверение.

Майор нахмурился. У него появилось предчувствие, что соблазнительная версия о шпионе может лопнуть.

— Допустим, вы актер,— с раздражением проговорил майор, разглядывая удостоверение.— Поэтому вы сидели на дереве и смотрели в бинокль на секретный объект?

— Конечно! В театре я репетирую роль Иосифа Виссарионовича Сталина.— При этих словах охрана невольно вытянулась.— Но я никогда не видел его живым...— Павел Петрович осекся...— не на экране. А без этого у меня ни черта не выходит! Я заваливаю роль! Такую роль!

Волнение Рожкова вызывало уважение у охранников.

Майор снял телефонную трубку, набрал номер.

— Василий Прокофьевич? Здравия желаю. Майор Крыленко. У тебя в театре есть актер Рожков?

Напротив Василия Прокофьевича сидел Небаба. Очень неуютно чувствовал он себя в этом кабинете, как у зубного врача.

— Есть такой актер,— весело откликнулся Василий Прокофьевич,— пока есть.

— Ты случайно не в курсе, какую роль он сейчас репетирует? — поинтересовались на другом конце провода.

— Я всегда в курсе. К роли товарища Сталина он готовится.

Коллеги распрощались.

— Будь здоров,— послышалось в трубке.

Закончив разговор, Василий Прокофьевич посерьезнел.

— Есть сведения, что, когда на Женский праздник предложили тост за здоровье Иосифа Виссарионовича, Рожков свой бокал даже не пригубил...

— Это вранье,— взорвался Небаба,— за здоровье товарища Сталина Рожков хлопнул полную рюмку водки. Я ему сразу налил еще рюмку, и он ее тоже сглотнул. А потом за здоровье Лаврентия Павловича...

— Это мы знаем,— оборвал Небабу Василий Прокофьевич.— Я поинтересовался, потому что был сигнал. Некоторые люди вообще не пьют, в этом нет никакого криминала. Язвенники, например...

— Рожков язвенник, но он пьет! — твердо сказал Небаба.

— Вы действительно работаете в театре,— с сожалением сообщил майор Крыленко Рожкову.— Но недозволенные методы использовать никто вам не разрешал! — голос майора окреп.— Вы первый раз произвели попытку наблюдения за секретным объектом?

Рожков часто-часто закивал, понимая, что в эти секунды решается его судьба.

— Простим на первый раз! — махнул рукой Крыленко.— Артист все-таки.

И все охранники снисходительно заулыбались.

— Вы свободны.

— Спасибо,— откликнулся Рожков, продолжая сидеть.

— Вам плохо?

Рожков собрался с духом и выпалил:

— Я должен увидеть товарища Сталина.

— Вы что, с луны свалились? — опешил майор Крыленко.— Уносите ноги, пока я добрый!

Павел Петрович словно прирос к стулу.

— Поймите,— горячо заговорил он.— Мне надо увидеть его лицо! Его походку! Услышать его речь! Тогда я хоть что-нибудь пойму в своей роли! Пока я, как слепой кутенок, иду на ощупь...

Майор Крыленко снял телефонную трубку.

— Василий Семенович? У телефона майор Крыленко. Сейчас к вам приведут одного артиста...

Рожков поднялся.

— Я могу позвонить домой?

— Уже нет.

Против ожидания, кабинет, в который охранники ввели Рожкова, был не столь казенным, как другие подобные места. На стене, конечно, большой портрет Сталина, но зато мягкие кожаные кресла и ковровая дорожка — служебный уют.

Василий Семенович, вероятно, был уже наслышан о проделках Рожкова, потому что встретил его, добродушно посмеиваясь и даже потирая руки от удовольствия...

— На дерево залезли? — спросил Василий Семенович, любуясь Рожковым.

— Мне необходимо увидеть товарища Сталина!

— Так смотрите! — Стоя у окна, Василий Семенович кивнул на улицу.

Павел Петрович поспешил к окну и увидел удалявшуюся сутуловатую фигуру в длинной шинели. Рожков замер. Это был Он! Боже мой, как остановить Вождя! Привлечь его внимание! Чтоб товарищ Сталин поманил его к себе!

Кажется, Василий Семенович уловил ход мыслей Рожкова, потому что стал ласково оттеснять его от окна. В последний момент Рожков все-таки громко прочистил горло. Но товарищ Сталин, конечно, не обернулся. А Василий Семенович наградил нарушителя укоризненным взглядом.

В театре между тем шла репетиция, причем уже на сцене. Актеры были в сценических костюмах, но в каком-то расслабленном состоянии. Зато режиссер Воскресенский был взвинчен до предела. Я думаю, товарищ Сталин абсолютно прав в этом вопросе! — грассируя, произнес юркий актер и победно заложил большие пальцы рук в карманчик жилетки.

— Опять нет Сталина! — в отчаянии выкрикнул Воскресенский. И испугался звуков своего голоса.

— Вы ведь часто видите товарища Сталина?

Василий Семенович ответил даже не кивком головы, а тем, что опустил веки.

— Какой он? Мне это надо знать! Когда утром он встает?

— Раньше всех.

— А ложится спать?

— Позже всех.

Павел Петрович приуныл.

— Мне нужно знать не только достоинства Иосифа Виссарионовича, но и его недостатки!

Василий Семенович гневно вскинул брови.

— У товарища Сталина нет недостатков!

— Я не стану показывать их на сцене! — взмолился Рожков.— Но я должен о них знать, чтоб почувствовать своего героя! Скажите мне на ухо! Нас никто не услышит!

Рожков с готовностью повернул к Василию Семеновичу свое ухо. Тот приблизился, взял ухо Рожкова двумя пальцами и сильно повернул, завинчивая. Что он хотел этим сказать, Павел Петрович не понял.

— Ничем не могу вам помочь! — добавил Василий Семенович громким официальным голосом.

Рожков взглянул в окно и увидел, что прямо к нему по дорожке приближается товарищ Сталин. Он подошел так близко, что можно было рассмотреть каждую оспинку на его лице.

— Товарищ Сталин! — прошептал в восторге Рожков.

По дорожке навстречу Сталину двигалась другая фигура в такой же шинели. Рожков заметил ее только, когда она подошла к Вождю. Подошедший полуобернулся в сторону окна. И Рожков увидел, что это тоже Сталин — те же усы, та же трубка во рту.

Потрясенный Павел Петрович издал слабый стон.

Василий Семенович шагнул к окну.

— А,— с раздражением буркнул он,— приказывали же им, чтоб не встречались!

Надо отдать двойникам должное — они обменялись легкими кивками и сразу разошлись.

Когда Рожков появился в своем дворе, уже стемнело. Дворник в офицерских галифе мел двор.

— Здорово, капитан! — приветствовал его Рожков.

— Паша! — заулыбался дворник. И оглянувшись, шепотом: — Правда, что ль, ты Сталина играешь?

Рожков кивнул.

— Паша, ты за брательника попросить не можешь? Ни за что ведь пропадает!

В ответ Рожков виновато улыбнулся.

Появиться в квартире Рожков постарался как можно незаметней. Но все равно сразу был обнаружен.

— Паша, Паша! — приветствовала его громкими криками Софья Семеновна.— Вы знаете, что люди говорят?

— Тише, тише! — поморщился Рожков.

— Значит, правду говорят,— заключила соседка, довольная своей догадливостью.— Пашень-

ка, если вы играете такую роль, ответьте мне на один вопрос: с первого апреля демисезонные пальто подешевеют?

Рожков пожал плечами.

— Паша, вы меня удивляете!

В комнате простынная перегородка висела так удобно, что Павел Петрович попадал сразу на свою половину.

— Добрый вечер! — вежливо произнес он в пространство.

С другой половины откликнулся нежный голос Тамары:

— Здравствуй, Паша.

Рожков достал из портфеля пластинку и поставил ее на патефон. Раздался голос товарища Сталина.

— Это ты, Паша, или он?

— Это Иосиф Виссарионович!

Рожков с восхищением обвел взглядом фотографии вождя.

— Я уже путаю вас, Паша. Скажи его голосом что-нибудь. Что хочешь. Скажи: подогрей мне котлеты, дорогая!

Паша разозлился:

— Я не имею права говорить его голосом всякую чушь!

В дыре, которая зияла в простыне, возникло лицо Тамары.

— А где Герард? — спросил Рожков, испытывая смущение из-за чрезмерного любопытства.

— Наверно, пожар тушит,— равнодушно откликнулась Тамара.— Откуда столько пожаров, Паша, как ты думаешь? Наверно, поджигателей много, а?

Пристальный взгляд бывшей жены смутил Рожкова. Он попытался скрыть это за грубоватым тоном:

— Дай мне послушать товарища Сталина!

— Ты его подкрути! — простодушно заметила Тамара. И она была права. Иосиф Виссарионович в самом деле очень уж стал растягивать слова.

Ночью лежали каждый на своей половине. Не спали.

— Я думала, он настоящий пожарник! — откровенничала Тамара.— Жизнью рискует! А он какие-то отчеты о пожарах кропает. Я, дура, волновалась за него...— Рожков понимающе помолчал. Тамара принюхалась: — Чем это пахнет?

— «Герцеговина Флор». Я теперь только табак курю. И во сне я стал видеть только товарища Сталина. Или себя в его роли. Я уже не знаю, не могу различить. А когда в хронике его вижу — кажется, что это я.

— Ой, Паша, а это не опасно? Ты не можешь чокнуться?

— Я все могу.

Тамара хихикнула, но сразу стала серьезней: поняла, что бывший муж говорит о сокровенном.

— Если б его не стало, я бы умер!

— Я бы тоже, Паша!

Где-то совсем рядом под окнами истошно, навзрыд закаркала ворона.

— Накаркаешь! — погрозила ей кулаком Тамара.

И снова кинохроника.

Товарищ Сталин принимает парад войск...

Товарищ Сталин приветствует съезд колхозников...

Товарищ Сталин аплодирует советским спортсменам...

В темноте кинозала раздался свистящий шепот Воскресенского:

— Рожков, чувствуете железную волю товарища Сталина?

— Чувствую.

Последовали знаменитые кадры, когда вождь поднял на руки маленькую девочку. В зрительном зале захлопали.

— У вас, Рожков, плохо получается переход от суровости к доброте, человечности! Смотрите внимательно, как это делается!

В ответ тоскливый вздох Павла Петровича:

— Потрясающе! У меня так никогда не выйдет!

— Учитесь у товарища Сталина!

На одном из последних прогонов спектакля актеры были уже в костюмах и в гриме своих героев.

Шло заседание Генштаба во время Отечественной войны. Сталин сидел поодаль от генералов и посасывал трубку.

— Я считаю, что Белорусский фронт надо усилить тремя танковыми корпусами!

— Нельзя перебрасывать танки с Дальнего Востока! От японцев можно ждать любых неожиданностей!

Лукаво улыбаясь, Верховный главнокомандующий вмешался в спор генералов.

— А если мы усилим ваш фронт не тремя, а двумя танковыми корпусами — вас это устроит?

— Конечно, устроит, товарищ Сталин,— присмирел первый генерал.

— А вы отобьетесь от японцев без двух танковых корпусов, товарищ Семенов?

Второй генерал впал в мучительное раздумье.

— Мы вас очень попросим отогнать японцев!

Генералитет понимающе заулыбался.

— Отобьемся от японцев, товарищ Сталин! — отрапортовал первый генерал.

Иосиф Виссарионович улыбнулся, а следом за ним все генералы.

— Основная ошибка наших военачальников в начале войны состояла в том,— посерьезнев, проговорил Сталин (генералы тотчас согнали с лиц улыбки),— что они не верили в простого русского солдата!

Генералы стыдливо потупились.

В зрительном зале было несколько зрителей, и среди них Тамара. Как зачарованная смотрела она на товарища Сталина.

Режиссер Воскресенский прогоном был доволен. Кажется, впервые он не казался мучеником. Предчувствие близкой победы коснулось его.

И снова на экране Вождь народов. На сей раз рядом с Рожковым пристроился Вася Небаба.

— Слушай,— зашептал Небаба на ухо приятелю,— а у тебя лучше выходит!

Павел Петрович зашипел с негодованием. Таких шуток он не переносил.

В темноте своей комнаты Паша Рожков попыхивал трубкой.

— Представляешь,— мечтал он,— если на премьеру придет товарищ Сталин... После спектакля он выйдет на сцену... И мы будем стоять рядом. Иосиф Виссарионович лукаво улыбнется и шепнет мне на ухо: давай их всех проведем! Ты садись в мою машину, а я пойду к тебе домой!

Нет, это были уже не актерские мечтания, а тягостный бред, но он взволновал Тамару до чрезвычайности. Она наотмашь ударила по веревке и сорвала простынную преграду между бывшими супругами.

Паша Рожков увидел ее перед собой — трепещущую от страсти, в ночной рубашке.

Прежде, ни секунды не медля, он заключил бы ее в свои объятия. А теперь он сидел в трусах и глубокомысленно пыхтел трубкой. Запах «Герцоговины Флор» обволакивал засыпающую квартиру.

В кабинете Василия Прокофьевича тянулась беседа с Воскресенским. Тот от усталости чуть не падал со стула.

— Я не спорю, Рожков неплохой актер,— без всякого выражения произнес Василий Прокофьевич,— но незаменимых у нас нет.

— Рожкова уже нельзя заменить! — взвыл Воскресенский.

— А товарищ Сталин считает, что незаменимых у нас нет! — с нажимом сказал Василий Прокофьевич, пытаясь гипнотизировать режиссера.

В день премьеры Москва приоделась по-праздничному. На всех домах краснели поздравления с XXXII годовщиной Великого Октября. Павел Петрович любовался столицей, свисая с подножки своей «Букашки». Трамвай, позвякивая, прокатил мимо большого портрета товарища Сталина. Ежедневно проезжая мимо, Павел Петрович впивался взглядом в изображение Вождя, как бы ожидая от него одобрения (чуть не вырвалось: благословения). Рожкову

казалось, что портрет меняется каждый день. Сегодня Вождь ответил Паше Рожкову ласковым взглядом. Добрый знак!

Павел Петрович пришел в театр раньше всех, сам загримировался перед зеркалом. Оделся в форму Верховного главнокомандующего. В гримуборной висел большой портрет Вождя народов, теперь Рожков мог бы смотреться в него, как в зеркало.

В театре, между тем, что-то было неладно. Воскресенский лежал на широком кожаном диване в своем кабинете, и его отпаивали валерианкой.

Беспрерывно звонили телефоны.

— Да, да. Замена спектакля. Пойдут «Кремлевские куранты». Билет можно сдать в кассу.

— Актеров на «Кремлевские куранты» вызвали?

— Конечно. Лежите, лежите!

Зрители, по-премьерному оживленные, разодетые, наполняли театр.

Вася Небаба подошел к гримуборной Рожкова. Сделал глубокий вдох и открыл дверь.

Его встретил холодный взгляд Друга детей. Небаба поежился, не зная, как начать.

— В чем дело, товарищ Небаба? — с грузинским акцентом спросил товарищ Сталин. Такой тон не предвещал ничего хорошего.

— Понимаешь,— промямлил Небаба,— отменили спектакль.

Рожков с непониманием посмотрел на друга.

— Я не понимаю вас, товарищ Небаба! — с негодованием ответил товарищ Сталин. Властным жестом он отстранил Небабу в сторону и вышел в коридор.

Когда Небаба опомнился и бросился догонять друга, тот уже стремительно шел по театру. Знакомые, не здороваясь с ним, отходили в сторону, испытывая при этом необъяснимый трепет.

Вася догнал друга на служебном входе. Схватил за руку.

— Куда ты, погоди!

— Вы можете пожалеть о своей бестактности, товарищ Небаба! — спокойная уверенность Вождя поразила Небабу. Безмолвно отступил он в сторону.

Человек с обликом И. В. Сталина вышел на улицу.

Он был погружен в свои мысли и не замечал, как отнеслись к его появлению простые советские люди. Даже непрестанные гудки машин, от которых мы уже отвыкли, не могли вернуть Рожкова к реальности.

Прохожие при виде И. В. Сталина вели себя по-разному. Одни замирали, как в ступоре, и стояли с вытаращенными глазами, не в силах двинуться с места; другие, оказавшись рядом с Вождем, отпрыгивали в сторону, как от огня.

Какая-то женщина смотрела на Сталина и беззвучно плакала, глотая слезы.

Для другой женщины потрясение было слишком сильно — она в истерике захохотала. Сама зажимала себе рот, кусала руки, но визгливый смех рвался из ее груди.

Военные, которых встречалось немало, брали под козырек и проходили мимо генсека строевым шагом, как на параде.

Старушка достала из коляски своего внука, подняла на руки.

— Смотри, Алексей, на товарища Сталина! Внукам своим будешь рассказывать!

Алексей заревел.

Одна машина резко затормозила (водитель увидел Сталина), другая налетела на нее сзади.

При виде Вождя водитель неожиданно (даже для себя) с одной стороны улицы переехал на другую.

То и дело слышался резкий скрип и скрежет тормозов. Истошные автомобильные гудки.

Почуяв неладное, как перед стихийным бедствием, завыли собаки, замяукали кошки.

Навстречу Сталину, покачиваясь и бормоча себе под нос нечто нечленораздельное, брел пьяный. Жена поддерживала его, как могла. Увидев Вождя, пьяница оцепенел.

— Допился! — с трезвым отчаянием простонал он.

— А я тебе что говорила! — подхватила жена.

— Дедушка Сталин, хочу на руки! — капризно пропищал ребенок.

Рожков вернулся в реальный мир. Что это: дурной сон? Но почему он не кончается? Ребенок, похныкивая, тянет к нему свои ручки. Ужас и обожание в глазах окружающих. Волна, которая вынесла его, Пашу Рожкова, на эту праздничную улицу, откатилась, а он остался стоять не в силах двинуться! Проснуться! Увидеть простыню, отделявшую его от любимой бывшей жены Тамары! Кошмарный сон не желал кончаться. Сорвать шинель Вождя народов и бежать на край света?

— Товарищ Сталин, уважьте ребеночка! На всю жизнь счастье для клопа!

Друг детей машинально взял младенца, прижал к груди.

Присутствующие зааплодировали. Ослепила на мгновенье магниевая вспышка.

— Живой!

— Иосиф Виссарионович, с праздником вас! Какой подарок москвичам сделали!

Вождь приветствовал народ жестом, столь знакомым всем по кадрам кинохроники, слабо улыбнулся. Двинулся дальше, мечтая только об одном: исчезнуть с лица земли! Раствориться в сумерках! Оставить после себя лишь легенду о явлении Сталина народу.

Рожков ускорил шаг, намереваясь оторваться от возбужденной толпы, облепившей его со всех сторон. Не удалось. Народ с восторженным гудом и верещанием следовал за своим вождем.

Боже мой, млея от любви к нему, эти люди столкнут Рожкова в пропасть!

Друг детей остановился.

— Товарищи! — обратился он к сопровождавшему его народу.— Следуйте своим путем! Товарища Сталина хотят увидеть и другие москвичи и гости столицы! Поздравляю вас с наступающим праздником!

— Урааа!

Рожков содрогнулся от многоголосого ответа. Втянул голову в плечи и заспешил подальше от этих людей, пьяных от счастья.

Оторвавшись от толпы на почтительное расстояние, Рожков юркнул в подворотню. Тут он поспешно сорвал с себя шинель, скатал ее в сверток, снял орденоносный китель. Угораздило его отрастить для этой роли собственные усы! С приклеенными можно было бы разделаться в секунду!

Рожков остался в рубашке. Холодно, зато безопасно!

В этот момент толпа ввалилась в подворотню и замерла, ошеломленная зрелищем раздетого вождя.

«Бить будут! — мелькнуло в глазах у Рожкова.— Может, проходными дворами удрать?»

— Иосиф Виссарионович! — прозвучал женский плаксивый голос.— На кого же вы нас бросаете!

— Побудьте с народом, товарищ Сталин!

— Оденьтесь, товарищ Сталин, озябнете!

— Захвораете!

Рожков нехотя натянул китель, шинель. Нахлобучил фуражку и двинулся по улице. К нему тотчас пристроились двое молодых парней, похожих, как однояйцевые близнецы, в штатской, но одинаковой одежде. По растерянным физиономиям штатских можно было заключить, что решение об охране Вождя они приняли самостоятельно.

Один из близнецов по дороге юркнул в здание Моссовета.

Милиционер при входе, увидев его удостоверение, вытянулся на вдохе и замер, не дыша.

— Отойдите на десять шагов,— коротко приказал ему вошедший и снял телефонную трубку.

Милиционер немедленно зашагал, но до стены было всего лишь пять шагов. Если б он мог вдавиться в стену, он был бы уже там.

— Товарищ майор, докладывает лейтенант Коськов. В районе улицы Горького наш наряд вступил в зрительный контакт с объектом номер один. Он был без охраны...

— Приказано продолжить охрану объекта! — запыхавшись, сообщил лейтенант Коськов, догнав своего коллегу.

Им обоим, как простым штатским, пришлось продираться сквозь онемевшую от восторга толпу, оттеснявшую их от любимого вождя.

Воспользовавшись суетой и всеобщим ликованием, Рожков юркнул в темную подворотню.

Два охранника, похолодев от ужаса, обнаружили исчезновение генсека. Одна и та же мысль

ударила в головы близнецов: сейчас стреляться или погодить? Оба решили с этим не спешить и кинулись в погоню за беглецом.

Молодой человек с погонами майора набрал телефонный номер. Трубку снял не очень молодой человек с погонами полковника.

— Товарищ полковник, объект номер один в девятнадцать часов семнадцать минут был в районе улицы Горького, без охраны...

— Продолжайте наблюдение,— приказал полковник.— Усильте бдительность. О передвижении объекта докладывайте мне каждые пятнадцать минут.

Близнецам-охранникам повезло. Они угадали замысел беглеца и устремились за ним проходным двором. Вскоре шинель генералиссимуса мелькнула между мусорных баков.

Когда Павел Петрович увидел за собой погоню, он решил живым не сдаваться, но силы его были на исходе, а быстроногие охранники не знали усталости.

С поднятыми вверх руками шагнул Рожков навстречу своим преследователям. Но те остановились на почтительном расстоянии от Вождя и вытянулись в струнку.

— Иосиф Виссарионович,— отрапортовал один из близнецов.— Просим прощения за то, что превысили положенное инструкцией расстояние!

Вождь милостливо кивнул.

— Народ вас больше не догонит,— с сочувствием добавил второй близнец.

— У нас личная просьба, Иосиф Виссарионович: чтоб об этом упущении по службе не узнал капитан Арабов.

— Будем надеяться, он об этом не узнает,— уклончиво ответил генсек.

Но охранники были довольны.

— Иосиф Виссарионович, может быть, вызвать вашу машину? Через пять минут будем в Кремле.

— Я желаю быть с моим народом!

Близнецы вытянулись по стойке «смирно».

Когда полковник набрал по телефону номер генерала Бордукова, тот в своем кабинете, сидя за столом, впал в дрему. Голова его покоилась на воздушном шарике, залетевшем по случаю праздника в открытое окно столь серьезного учреждения.

От резкого телефонного звонка голова генерала спружинила.

— Генерал Бордуков!

— Товарищ генерал, есть у меня какие-то сомнения...— осторожно начал полковник.

При слове «сомнения» генерал сразу насторожился.

— На что вы намекаете?

— Товарищ генерал, я никогда не намекаю!

— Что вы хотите сказать своим сообщением?

— Я ничего не хочу сказать своим сообщением!

— Благодарю за содержательный разговор! — разозлился генерал Бордуков и шмякнул трубкой по телефону.

В раздражение генерал Бордуков пришел оттого, что у него тоже были сомнения. И вслед за осторожным полковником он мог бы повторить, что ничего не хочет этим сказать. В этом и заключался разъедающий душу парадокс.

Свою тоску генерал выразил в том, что прихлопнул воздушный шарик.

На звук выстрела ворвался адъютант с пистолетом в руке.

— В чем дело? — проскрежетал Бордуков.

— Стреляли...

— У вас галлюцинации, лейтенант!

Будто голый, стоишь на этой ослепительной улице Горького! Разве скроешь среди перемигивания сотен огней свой облик, горячо любимый всем народом.

— Иосиф Виссарионович, отец родной! — бухнулась в ноги Вождю старушка.— Верни мне сына!

Рожков поставил старушку на ноги.

— Четыре года после войны минуло, а его все не демобилизуют! Повидать его перед смертью охота!

— Может быть, ваш сын генерал, бабушка?

— Старшина он. Сталинский сокол.

— Помогите бабушке, Иосиф Виссарионович! — загалдел простой народ.

Рядом был Моссовет. Туда и увлек генсек зареванную, шмыгающую носом бабушку.

Генерал Бордуков, будучи не в силах преодолеть свои сомнения, соединился по телефону с личным секретарем тов. И. В. Сталина Поскребышевым.

— Поскребышев у аппарата.

— Добрый вечер,— любезно улыбнулся генерал,— Бордуков беспокоит. У вас все спокойно?

— Разумеется.

— Иосиф Виссарионович на ближней даче?

После паузы Поскребышев ответил с легким укором:

— Афанасий Митрофанович, вы же знаете, отвечать на вопросы о местонахождении я не правомочен.

— Прошу прощения.

Когда генералиссимус распахнул дверь в кабинет Градополова в Моссовете, за столом он никого не увидел, зато на разложенном кожаном диване лежали двое. Женщина немедленно юркнула под одеяло с головой, а пожилой мужчина Градополов, напротив, сел на диване по стойке «смирно», увидев перед собой оживший портрет Вождя. Верхняя часть мужчины была облачена в черный пиджак, на котором сияли начищенные до блеска медали. Разумеется, имела место и белая рубашка с галстуком.

Когда Иосиф Виссарионович жестом предложил Градополову подняться, оказалось, что тот в трусах.

— Кто скрывается под одеялом? — спросил старший близнец.

— Не могу знать!

Младший близнец заглянул под одеяло со словами:

— Ваши документы!

Вождь сжалился над несчастной женщиной.

— По-моему, с политической точки зрения там все в порядке. Вам Сандуновские бани нравятся, товарищ Градополов? — задал генсек загадочный вопрос.

— Очень нравятся!

— Будете директором! Поздравляю.

— Служу Советскому Союзу! — по военной привычке выпалил Градополов. И попытался щелкнуть босыми пятками.

— А сейчас соедините меня с министром обороны.

Градополов как был в пиджаке и трусах подскочил к «вертушке».

— На проводе Иосиф Виссарионович Сталин!

Маршал на другом конце провода с грохотом вскочил, у него и в мыслях не было — сидя разговаривать с генералиссимусом.

— Поздравляю с наступающим праздником, товарищ маршал,— приветливо начал генсек.— Скажите, почему старшину...

— Карасева,— подсказала мамаша.

—... до сих пор не могут демобилизовать.

— Первый раз слышу про старшину Карасева, Иосиф Виссарионович! — маршал задохнулся от неожиданности.— Завтра будет подписан приказ о его демобилизации!

— Скажите, маршал, много у нас таких, как старшина Карасев?

— Много, товарищ Сталин. Нет никакой возможности провести массовую демобилизацию.

— А если мы постараемся?

— Американцы угрожают, товарищ Сталин!

— А если американцы считают, что мы им угрожаем? — генералиссимус задумался.— Надо будет потолковать об этом с Трумэном. А вы пока в генштабе подготовьте проект демобилизации на один миллион военнослужащих.

— Есть! — гаркнул маршал.

Когда послышались гудки, он с изумлением стал рассматривать трубку. Сомнение в реальности происходящего не проходило. С отвращением, как клопа, вдавил маршал большим пальцем кнопку в стол. Чертиком из табакерки выскочил шустрый адъютант.

— Ну-ка дай мне в морду! — попросил маршал.— Кажись, я не в себе.

Адъютант в нерешительности переминался с ноги на ногу.

— Повторите приказ! — посуровел маршал.

— Дать вам в морду!

— Выполняйте!

Адъютант, зажмурившись от ужаса, ударил своего командира.

— Благодарю за службу.

— Служу Советскому Союзу.

Маршал помотал головой, пришел в себя.

— Все в ажуре! Капитан, заготовьте приказ о демобилизации старшины Карасева.

— Из какой части?

Только тут маршал вспомнил, что не полюбопытствовал, где служит старшина.

— Всех старшин Карасевых! Из всех частей Советской Армии. И Военно-Морского Флота.

Теперь уж адъютанту захотелось, чтобы кто-нибудь привел его в чувство.

О, материнская благодарность со слезами, рыданием, целованием рук!

Когда с этим было покончено, Вождь народов приказал Градополову (облачившемуся к тому времени в штаны):

— Соедините меня с Молотовым!

— Есть.

— Вячеслав Михайлович, добрый вечер! — приветствовал Иосиф Виссарионович «Мистера Нет».

Молотов поспешно вооружился пенсне.

— Добрый вечер, Иосиф Виссарионович! С праздником вас!

— Мне надо поговорить с президентом Трумэном!

— А удобно ли вам ему звонить первому, Иосиф Виссарионович? — усомнился Молотов.

— Неудобно. Но необходимо,— отрезал Сталин.— Закажите разговор с Вашингтоном. Я к вам через часок подъеду.

Вася Небаба и Тамара, взмокшие от беготни по городу в поисках Рожкова, остановились без сил около новенького памятника Юрию Долгорукому.

— Чего мы трепыхаемся! — с горечью выдохнул Небаба.— Его уже давно в черном вороне на Лубянку прокатили!

— Утром на Лубянку пойдем! — упрямо проговорила Тамара.— А пока надо его по городу пошукать!

Около Моссовета чернела толпа, она разрасталась на глазах.

— Демонстрацию репетируют, что ли? — предположил Небаба.— Гражданин, чего это там за скопление народа? — обратился Вася к прохожему.

— Товарищ Сталин среди простого люда! — с гордостью произнес прохожий.

— Паша! — всплеснула руками Тамара и метнулась к толпе.

Ценой нечеловеческих усилий удалось Небабе и Тамаре пробиться поближе к Вождю народов.

— Паша, пошли домой! — холодея от ужаса, крикнула Тамара.— Я люблю тебя!

Генсек скользнул по безумной женщине безучастным взглядом.

Охранники подошли к Тамаре с обеих сторон.

— Оставьте эту женщину! — распорядился Вождь.— Наверное, она мужа лишилась, вот и помутился разум.

— Это не он,— зашипел Вася Тамаре на ухо.— Это Сталин. Давай искать Пашу.

— Мы его нашли,— чуть слышно прошептала Тамара, сползая по стене дома вниз,— и больше никогда не найдем.

Генерал Бордуков связался по «вертушке» со своим непосредственным начальником генералом Шмаеруком.

— Товарищ генерал! — томимый неясным предчувствием, произнес Бордуков.— Надо выяснить, где сейчас товарищ Сталин.

— Зачем, товарищ генерал?

— У меня есть гипотеза! — решился Бордуков.

— Где?

— Что «где», товарищ генерал?

— Где она у вас есть, эта самая гипотеза? И откуда? — Шмаерук мучительно пытался вспомнить, что это за предмет такой.

Бордуков тактично уклонился от объяснения.

— Я подозреваю, что товарищ Сталин одновременно находится в двух местах.

— Товарищ Сталин одновременно находится во многих местах! — отчеканил Шмаерук, неприятно удивленный ученостью своего подчиненного.— Такая у меня гипотеза!

Мысль о бегстве приходила Рожкову в голову во время посещения Моссовета, но теперь уже она казалась ему постыдной. Он, Рожков, должен был выполнить свой долг. А может быть, это называлось даже более торжественным словом — миссия. Можно ли уклониться от выполнения своей миссии, сбрив в туалете усы и с помощью той же бритвы доведя череп до синеватого блеска. Следует признать, что был момент, когда Рожков чуть не дошел до такого срама.

Случилось это, когда он позаимствовал у Градополова его бритву и уединился с ней в туалете. Лысому и безусому ему ничего не стоило бы улизнуть от охраны.

Вовремя избежал Павел Петрович позорного искушения. Ему выпал шанс изменить судьбу мира, а он предпочитает превратиться в плешивого неудачника!

Вождь с отвращением отбросил бритву и явился своему народу.

Чувствуя себя прощенным, Градополов осмелел до нахальства.

— Иосиф Виссарионович, вопросик можно задать? Храм Василия Блаженного до парада будут взрывать или уже после?

— Зачем его взрывать?

Директор Сандуновских бань решил, что Вождь проверяет его благонадежность, и отчеканил:

— Чтоб не было религиозного дурману в самом сердце Москвы!

— Откуда сведения? — нахмурился Рожков.

Градополов снова почувствовал себя без штанов. Черт его дернул вылезать со своей осведомленностью.

— Я не знал, что сведения засекречены! Мне свояк из охраны Кагановича сболтнул.

— Соедините меня с Кагановичем!

Градополов бросился выполнять приказ, когда он еще не прозвучал.

— У аппарата Градополов. Товарищ Сталин желает говорить с товарищем Кагановичем!

За те несколько секунд, пока Каганович стоял с телефонной трубкой, плотно, до боли прижатой к уху, он успел прокрутить в голове сотни вариантов разговора с товарищем Сталиным. Но одного-единственного не предвидел, Иосиф Виссарионович умел застать врасплох.

— Здравствуй, Лазарь! — голосом, не предвещавшим ничего дурного, поздоровался вождь.

— Добрый вечер, Иосиф Виссарионович!

— До меня дошли слухи о храме Василия Блаженного...

Нет ничего хуже этого мирного, домашнего голоса: сначала усыпит бдительность, а потом ледяной водой окатит.

— Иосиф Виссарионович,— замельтешил Каганович,— слухи вполне обоснованные. Подготовка к взрывным работам ведется из рук вон плохо! Я полностью признаю свою вину!

И снова ледяной водой:

— Кто приказал взрывать храм?

— Иосиф Виссарионович, вы, конечно...

— Ты в этом совершенно уверен?

— Больше чем уверен, Иосиф Виссарионович!

Боже мой, конечно, нужно было принять вину на себя! Но разве это вина! Еще минуту назад взрыв храма именовался бескомпромиссной и последовательной борьбой с чуждыми народу религиозными воззрениями...

После изматывающей паузы Каганович услышал то, что потрясло его воображение куда больше любого разноса:

— В таком случае я отменяю свое решение. Очень жаль, что мы взорвали храм Христа Спасителя!

Жаль? Никогда еще не было, чтобы Вождь народов жалел о содеянном! Значит, завтра в «Правде» появится статья, обвиняющая его, Кагановича, в отступлении от генеральной линии партии!

Верный сподвижник товарища Сталина сорвал другую телефонную трубку и прокричал в нее:

— Подготовку к взрывным работам прекратить! Достать план храма Христа Спасителя. Будем строить! Чтоб за одну ночь!

В то же самое время в кабинете с плотно занавешенными окнами сидел другой И. В. Сталин. Глубоко, на самом дне его глаз мерцала желтоватая, мутная тоска. Вождь был небрит, оттого лицо его нездорового землистого цвета с крупными оспинами казалось еще темней. Под расстегнутым кителем виднелась несвежая рубашка. Из-за привычки запускать пальцы в волосы на голове он был взъерошен. Таким Сталина не видел никто, кроме верного Поскребышева. Рожков был куда больше похож на того И. В. Сталина, которого знало все человечество, чем этот затравленный человек. Его душила черная меланхолия, оттого что мир был полон его врагами. Когда, благодаря его усилиям, на одного врага становилось меньше, меланхолия ненадолго отпускала его горло, и он мог отдышаться.

В приемной заверещала «вертушка», и в кабинет зашел Поскребышев.

— Молотов. Говорит, что очень надо.

— Меня нет. И неизвестно, где я,— отчетливо проговорил Сталин, пугаясь собственного гнева, тихого, но разъедающего внутренности хуже кислоты.— Когда будет надо, я его сам найду!

Поскребышев угадал состояние хозяина, побледнел, виновато закивал головой и задом удалился — то ли из вежливости к Вождю, то ли из опасения, что вслед ему полетит тяжелая чернильница.

Перед Сталиным на столе были разложены фотографии. Присмотревшись, нетрудно на них определить Чаплина, Эйзенштейна, Эйнштейна, Фрейда, Троцкого, Каменева, Зиновьева, Боруха, Спинозу, Пастернака, Михоэлса, Мандельштама... Что свело их вместе на столе Вождя?

Сталин раскладывал фотокарточки, как пасьянс, в различных сочетаниях, пытаясь обнаружить некую неведомую ему закономерность. Оттого, что пасьянс не складывался, Вождь издал глуховатый стон, похожий на бульканье.

— Черт бы их побрал всех! — прошипел он.— Конечно, у них заговор!

Поскребышев, обладавший звериным слухом, поспешил к хозяину.

— Как они могли выжить за две тысячи лет,— прорычал Вождь,— если это не заговор! Это же невозможно!

— Факты говорят, что это участники заговора! — глубокомысленно подтвердил Поскребышев, кивнув на фотографии.

— А это что за ребенок?

В самом деле, ему подсунули фотографию кудрявой девочки.

— Другой фотографии у нас не было. Это Голда Меир.

Сталин с отвращением пополнил кучу и этой фотографией. Взял у секретаря фотографию основоположника марксизма, повертел в руках.

— Но ведь с ним давно покончено? — И порвал фотографию.

Видимо, ему понравился сам процесс разрывания фотографий, потому что он взял со стола фотографию Троцкого и с наслаждением изорвал ее на маленькие кусочки. Эта же участь постигла фотографии Зиновьева, Каменева...

— Мы ваш заговор расстроим,— с мрачным удовольствием приговаривал Сталин, уничтожая своих врагов.— Эйнштейн уже дал дуба?

Поскребышев с сожалением помотал головой. Пришлось Сталину отложить эту соблазнительно хрустящую фотографию нетронутой.

— А Зигмунд Фрейд?

Поскребышев с готовностью закивал. И изображение психоаналитика было немедленно изничтожено.

Вождь взял фотографию Пастернака. Повертел в руках. Собрался уже было порвать, но со вздохом неудовлетворенного желания отложил в сторону. Немного помучить себя тоже иногда приятно.

— Пусть еще несколько стихов напишет, нэбожитель!

Влекомый неудержимым желанием расчленять изображения людей, Сталин схватил с письменного стола груду фотографий и одну из них неминуемо превратил бы в аккуратную горку обрывков, если б Поскребышев не издал пронзительный крик.

Это было его изображение.

Сталин бросил взгляд, пронизавший Поскребышева до костей. Только увидев, что едва заметная судорога, как у пресмыкающегося, прошла у Поскребышева по телу, Сталин оторвался от него.

— Скажите, пожалуйста, какой нервный! — усмехнувшись в усы, ворчливо проговорил Сталин. С сомнением он повертел фотографию в руках и со вздохом сожаления протянул секретарю. Тот поспешно схватил ее, не успев выказать благодарности.

— Соедини с Лаврентием!

— Слушаю, Иосиф Виссарионович! — сразу же отклинулся Берия.

— Лаврентий, как идет подготовка к переселению космополитов?

— Чекисты трудятся день и ночь...— без всякого душевного трепета откликнулся сподвижник, что неприятно кольнуло Сталина.— Несправедливо, что космополиты сами не помогают нам в строительстве бараков! Хотят приехать на готовенькое!

— Это же курам на смех, что нам негде укрыть своих космополитов от разгневанного народа!

— Пока не закончим земляные работы, народу не надо слишком сильно гневаться.

Раздражение И. В. Сталина постепенно иссякло. Ему захотелось поделиться самым сокровенным, тем, что грело его последние дни.

— У меня новая идея, Лаврентий!

Берия выказал легкое беспокойство:

— Иосиф Виссарионович, и так работы по горло!

— Коммунист не должен бояться никакой работы! Запомните это, товарищ Берия! —с деланной суровостью произнес Сталин.

Лаврентий Павлович, конечно, сразу угадал, что суровость эта вполне безопасная.

— Слушаю, товарищ Сталин! — с трепетом тоже не вполне серьезным проговорил Берия.

— Молдаван нужно подальше переселить от границы. От румын всего можно ждать. Пускай они захотят переселиться на Украину, а украинцы захотят — в Молдавию!

Сталин посмеивался едва заметно, ожидая бурного одобрения, но дождался плохо спрятанного недовольства лентяя.

— Иосиф Виссарионович, это же адский труд!

Настроение было испорчено безнадежно.

— Закругляйтесь поскорей с космополитами, и за молдаван возьмемся! — Сталин бросил с досадой трубку, не прощаясь.— Пусть теперь помучается, ленивец! Только бабы у него в голове!

— Ты свободен! — с отвращением, как выругался, бросил он секретарю.

Оставшись в одиночестве, Сталин взял из кучки фотографий еще одну. Повертел ее в руках, намереваясь порвать. Отложил. Снова взял, надорвал, но в последний момент отбросил в сторону. Игра кошки с мышкой. Отброшенная фотография продолжала притягивать Сталина. Он протянул за ней руку, взял. Внимательно всмотрелся. Это была фотография И. В. Сталина.

Молотов встретил генсека, когда тот вошел в МИД. Вероятно, ему сообщили о подъехавших к подъезду машинах.

— Добрый вечер, Иосиф Виссарионович, Америка на проводе. Ждет вас!

— Это хорошо, что Америка ждет нас,— пошутил Сталин и в сопровождении свиты неторопливо направился в кабинет к телефону.

Два генерала: Бордуков и Шмаерук, встретившись в кабинете последнего, думали об одном и том же, словно у них была одна голова на двоих. Выразил эту мысль вслух Шмаерук:

— Один все-таки Сталин или два?

— Мне почему-то кажется, что их два,— с сомнением заметил Бордуков и опасливо покосился на другого генерала.

Шмаерук, польщенный такой откровенностью, не смог все-таки отплатить коллеге той же монетой и сказал:

— А мне кажется, что у нас один Сталин.

— Простите, товарищ генерал, я вас проверял. Мне тоже кажется, что у нас один товарищ Сталин.

— Простите, товарищ генерал,— парировал Шмаерук,— и я вас проверял. Мне тоже кажется, что у нас два Сталина.

Оба засмеялись, довольные друг другом и самими собой.

— По-моему, Поскребышев прячет от нас нашего Иосифа Виссарионовича,— задумчиво сообщил Шмаерук.

— Или не нашего Иосифа Виссарионовича,— с безоглядной смелостью выдал Бордуков.

— Как его расколоть?

— Проще простого. Он же пробует всю пищу до того, как дать ее Вождю...

Шмаерук кивнул, раздосадованный тем, что ослепительная мысль пришла не в его голову, а в чужую.

По «вертушке» он соединился с Поскребышевым.

— У нас есть сведения,— услышал секретарь,— что сегодня ужин отравлен.

По телу Поскребышева прошла легкая судорога. Он позеленел. Это было похоже на прощание с жизнью. Прощался с ней этот человек много раз, но расставаться не хотел. Поэтому он коротко бросил:

— Приезжайте.

— Господин Трумэн,— проговорил Рожков в трубку,— мы хотим с вами дружить... Ви вонт...— «Надо ведь по-английски говорить с русско-грузинским акцентом!» — пронеслось в голове у Рожкова.

— Иосиф Виссарионович, переводчик все переведет!

Подозревая розыгрыш, американский президент с недоумением слушал перевод.

— Свою дружбу мы можем доказать тем, что на один миллион военнослужащих сократим нашу армию...

— Мы уже знаем, что во всех частях армии и флота срочно демобилизованы старшины Карасевы! — расплылся в радужной улыбке президент.— Мы обязуемся демобилизовать всех сержантов Фишбергов!

— Приезжайте к нам с дружественным визитом! — радушно пригласил президента генсек.

— До марта следующего года у нас все расписано по часам,— не мог скрыть удивления президент Трумэн.— Не могли бы вы нанести визит в Америку раньше?

— Мог бы. Когда? Сейчас подумаю. Послезавтра утром.

На другом конце провода это сочли шуткой и вежливо рассмеялись.

Когда разговор был закончен, президент сразу посерьезнел.

— Плохо дело! — сказал он помощнику.— Судя по его тону, у русских уже есть водородная бомба. Мне докладывали, что у них появился какой-то Сахаров. Придется с ними ругаться повежливей!

— Неси ужин! — приказал Сталин Поскребышеву.

Секретарь, зеленый, как огурец, отправился выполнять приказ.

Звякнула «вертушка». Поколебавшись, Сталин снял трубку.

— Иосиф Виссарионович, докладываю! — услышал он деловой голос Лаврентия.— После того как наши строители узнали, что трудятся для космополитов, темпы работы возросли вдвое! Невиданный энтузиазм...

Это нахальное вранье только позабавило вождя.

— Лаврентий, у меня новая идея! — как в самом сокровенном, признался генсек.

А этот обнаглевший бабник застонал, как от зубной боли:

— Иосиф Виссарионович, вы меня восхищаете!

Сталин предпочел не заметить дурацкого кривлянья Лаврентия, чтобы не лишить себя удовольствия высказать свою идею.

— Через 30—40 лет у нас могут возникнуть трудности с Прибалтикой. В трех республиках всего-то миллиончиков пять. Туда нужно отправить два миллиона русских женихов.

— Вооруженных? — то ли всерьез, то ли в шутку спросил Берия.

— Удивляешь, Лаврентий! Если у них станут рождаться русские дети, то через тридцать лет у нас не будет проблем.

В глазах Берии мелькнула зависть. Этот человек рассчитывает жить вечно! Богом себя вообразил, что ли!

— А куда девать ихних женихов? — не скрывая своего уныния, спросил чекист.

— Конечно, вывезти их оттуда! Им же будет неприятно смотреть на все это.

— А если их невесты не захотят крутить любовь с нашими женихами?

— Интересный вопрос, Лаврентий! Невест тоже придется вывезти!

— Что же там станут делать наши женихи? — тупо спросил Берия, намереваясь своим тоном обнаружить нелепость затеи.

— Огорчаешь, Лаврентий! Вместе с нашими женихами мы туда привезем наших невест!

— Иосиф Виссарионович! — совершенно искренне взмолился Берия.— У меня уже нет места для прибалтийских женихов и невест!

— О внуках надо подумать, Лаврентий! — с укором произнес Друг детей.— Зачем им расхлебывать кашу, которую мы заварили! Готовь женихов, Лаврентий! Готовь невест!

— Иосиф Виссарионович...— подхныкивая, пропел первый чекист страны.

Но Сталин оборвал его, как в лицо плюнул.

— В последнее время замечаю я, что абстрактного гуманизма у тебя много!

— Хорошо хоть русских никуда не переселяем! — пробурчал Берия едва слышно.

Но И. В. Сталин прекрасно расслышал и сразил своего помощника получше, чем пулей.

— О русских мы еще подумаем!

Когда Поскребышев появился с подносом, Вождь выжидающе уставился на него. Это означало, что секретарь должен перепробовать все блюда.

— Иосиф Виссарионович, есть подозрение, что ужин отравлен.

— У меня всегда было это подозрение,— ничуть не удивился Сталин.— Кушай, пожалуйста.

Одеревеневшими руками Поскребышев отрезал маленький кусочек мяса и положил себе в рот. Челюсти не слушались его.

— Не нужно стесняться! — гостеприимно предложил Генеральный секретарь.

Поскребышев покосился на хозяина. Вождь народов с детским нетерпением ждал, когда его помощник замертво рухнет на ковер.

Поскребышев почувствовал внезапную слабость. Как часто он стал падать в обморок!

Обрывок фотокарточки на полу притягивал Поскребышева. Знакомые черные глаза гипнотизировали его. Не дай бог, если Вождь заметит, что один глаз заговорщически подмигнул Поскребышеву. Теряя сознание, личный секретарь понял, что глаза на полу были его собственными.

На улице перед зданием МИДа И. В. Сталина ожидала толпа оживленных, как от шампанского, людей. Подоспела кинохроника.

Когда Рожков в сопровождении свиты появился на улице, толпа устроила ему овацию.

Вождь жестом оборвал изъявления восторга и любви.

— Мы договорились с президентом Трумэном о встрече в верхах.

Снова взрыв ликования.

К Вождю протиснулся пожилой грузин и обратился к соплеменнику на родном языке. Это генсеку не понравилось.

— Сталин — русский человек! — оборвал он грузина.— И разговаривать с ним надо по-русски.

Такое заявление почему-то тоже вдохновило присутствующих на приветственные выкрики.

Очнувшись, Поскребышев увидел нависшее над ним лицо Вождя.

Возвращение секретаря к жизни глубоко разочаровало Друга детей. Из чувства самосохранения Поскребышев вновь погрузился в забытье.

Раздался стук в дверь. Будучи в превосходном расположении духа, Иосиф Виссарионович милостливо пророкотал:

— Да, да!

Вошли два генерала: Шмаерук и Бордуков, лихо щелкнули каблуками. Тело Поскребышева на полу не вызвало у них ни малейшего удивления.

— Иосиф Виссарионович! — обратился старший по званию Шмаерук.— По непроверенным данным пища была отравлена. А по проверенным — она уже не отравлена!

Это сообщение вернуло Поскребышева к жизни. Но лютый гнев И. В. Сталина вновь распластал его на ковре!

— Как это не отравлена! — вскричал Вождь народов и затопал ногой. Для удобства топанья он сел на стул.

Ярость Вождя вогнала генералов в трепет, но о профессиональном долге, который состоял в наблюдении за подозрительным объектом, они не забывали.

— Проверенные данные еще недостаточно проверены! — вставил Шмаерук.

— Так проверьте как следует, троцкисты! — вскричал Вождь.— Бордуков и Шмаерук? Давайте ваши фотокарточки.

— Зачем? — глупо спросил Бордуков.

— На память!

Генералы вытащили из нагрудного кармана свои карточки и вручили их главе государства.

— А теперь проваливайте! — голос Вождя сорвался на визг.— Я скажу Лаврентию, что у него служат отравители!

Генсек стал бросать в генералов пустые тарелки. По этому признаку они безошибочно определили, что аудиенция закончена.

Раздражение Сталина усилилось оттого, что генералы оказались увертливы. Опытные приближенные сами стремились столкнуться с летающей тарелкой.

— Если за ночь не найдете отравителей, сами пойдете по этому делу как соучастники.

Оказавшись в приемной, генералы хмуро переглянулись. Помолчали.

— Через час Лаврентий об этом узнает!

— Через пять минут!

Генералы впали в глубокую задумчивость.

— Это не Сталин,— промолвил наконец Бордуков.

— Хоть и похож на Сталина,— откликнулся Шмаерук.

— Похож. Но не очень.

— Доложим Лаврентию Павловичу?

Хитрый Шмаерук помолчал.

— Вы не думаете, что это его рук дело?

Тут уж пришло время Бордукова подумать.

Рожков был со своим народом и испытывал обжигающий душу стыд из-за того, что совсем недавно намеревался отречься от роли Вождя.

— Товарищ Сталин! — всех перекричал зычный голос Небабы.— У нас в Театре имени Чехова поставили про вас спектакль, а его закрыли! Хороший спектакль, и актер вас играет замечательный! Паша Рожков, может, слышали?

— Рожков — очень хороший артист! — согласился лучший друг колхозников.

— Приходите на спектакль, Иосиф Виссарионович! — обрадовался Небаба.

— Обязательно приду, завтра же.

Газеты на Западе вышли в тот день с такими заголовками: «В Советской Армии ни одного старшины Карасева!», «Не задушит ли нас русский медведь в своих объятиях?»

Стоит ли говорить, какая суматоха и неразбериха возникла в тот день на бирже! И все из-за одного телефонного звонка человека с русско-грузинским акцентом!

По толпе прошелестело: «Сам Маленков приехал!»

Действительно, тучный, страдающий одышкой соратник, вылез из своего черного ЗИСа и бодрым шагом приблизился к Вождю, преодолевая сильное желание броситься к нему вприпрыжку.

— Добрый вечер, товарищ Сталин!

— Здравствуйте, товарищ Маленков! Почему я только сегодня узнал о том, что у наших колхозников нет паспортов?

Маленков привык к тому, что хозяин порой любил поиграть на публику.

— Иосиф Виссарионович, мы вам об этом не докладывали, чтоб не беспокоить!

— Все от товарища Сталина скрывают! — загалдели вокруг.

— Вождь должен знать правду!

— Завтра мы с вами отправимся в колхоз, сразу после парада.

— Урааа...

Окончание в следующем номере

К 90-летию Луиса Бунюэля

Серж Зильберман:

«Хоть я и моложе, я был ему как отец»

Беседу ведет и комментирует Наталья Нусинова

В феврале 1990 года исполнилось 90 лет со дня рождения Луиса Бунюэля. О признанном классике мирового кино рассказывает его близкий друг, продюсер всех его последних картин Серж Зильберман, побывавший в 1988 году в нашей стране по приглашению Союза кинематографистов СССР.

Наталья Нусинова. Господин Зильберман, как вы познакомились с Бунюэлем?

Серж Зильберман. Было это в 1961 году. Мне уже очень давно хотелось познакомиться с Мастером. Как-то корреспондент американского журнала «Вэрайети» в Париже выразил свое удивление: «Не понимаю, почему бы тебе не сделать фильм с Бунюэлем?» Я ответил, что у него другой продюсер и он, наверное, этого не захочет. «Все равно, он очаровательный человек, тебе надо с ним встретиться». А еще через неделю он мне сообщил: «Бунюэль в Мадриде». (Ведь Бунюэль тогда постоянно жил в Мексике.) Я поехал в Мадрид, поселился в отеле, и так случайно получилось, что там же и на том же самом этаже жил Бунюэль — мой номер был напротив его номера. Однако ни он, ни я об этом не знали, ведь мы не были знакомы... О нашей встрече договорился Фернандо Рей (известный актер, неоднократно работавший с Бунюэлем. — *Н. Н.*), который в тот момент снимался у моего приятеля, продюсера. Я запасся бутылкой виски — я тогда еще не знал, что Бунюэль — «специалист» по сухому мартини. Он пришел точно, как договорились,— ровно в пять. Мы стали пить и разговаривать, и очень быстро возникло ощущение, будто мы давно знакомы. Он меня спросил: «Ну, так что вы хотите снимать?» Я говорю: «А вы что хотите?» «Я хочу снимать такой фильм, который заинтересовал бы нас обоих». Потом он предложил мне три проекта, и в конце концов мы остановились на «Дневнике горничной». Дело в том, что ровно за год до этого, во время работы над фильмом «Дыра», умер мой друг Жак Беккер. А незадолго до смерти Беккер мне сказал: «То-то мы с вами повеселимся, когда поставим фильм, который Ренуар провалил в Соединенных Штатах». (Роман О. Мирбо «Дневник горничной» был экранизирован Ж. Ренуаром в США в 1946 году.— *Н. Н.*). И поэтому, как только Бунюэль предложил мне делать эту картину, я ответил: «Вот именно». С этого момента мы стали друзьями.

Вскоре я нашел у себя в двери записку — Бунюэль приглашал пообедать. Он повел меня в один старый мадридский ресторанчик, где нам никто не мешал и где мы много съели, много выпили и многое обговорили. Наконец, он мне сказал: «Вы знаете, авторские права на эту постановку принадлежат другому продюсеру. Я не скажу вам, кто это, но я не хочу с ним работать, и я сам с этим разберусь». И еще Бунюэль меня попросил: «Будете в Париже, сообщите моему агенту, что хотите со мной познакомиться. Не зря же я ему деньги плачу! Устраивать мои деловые встречи — это его обязанность». И когда мне понадобилось обсудить с Бунюэлем условия нашей будущей работы, получилось очень смешно. Я пришел к его агенту и сказал: «Мне нужно повидаться с господином Бунюэлем». Агент ответил: «Нет,

Луис Бунюэль

нет, это невозможно! Он очень занят». Я настаивал: «Все-таки передайте Бунюэлю, что мне нужно с ним встретиться». И вот спустя какое-то время агент мне звонит: «Господин Бунюэль хочет с вами пообедать». Я приезжаю в ресторан, меня встречает агент с женой и представляет Бунюэлю. А Бунюэль говорит: «Очень приятно».

Потом мы сняли «Дневник горничной». И потрясающе, что каждый из нас сделал именно то, что он пообещал себе в этой работе. Каждый сдержал данное себе слово. С тех пор Бунюэль уже больше не хотел работать ни с одним другим продюсером. Только со мной. Потому что, вы знаете, мы с ним любили одно и то же, у нас всегда было полное согласие, и в течение этих пятнадцати лет он был моим самым близким, самым любимым другом, а я — его, так мне кажется. Мы как бы стали сообщниками. По-моему, даже, хоть я и моложе, я был ему как отец. Вы знаете, ведь родственников не выбираешь, выбираешь друзей.

Н. Нусинова. Как бы вы охарактеризовали Бунюэля?

С. Зильберман. Я не хочу говорить о нем как о режиссере, потому что как режиссера его все знают. А как человек? Он твердо знал, что ему нужно, и в то же время мог в последнюю минуту все изменить. Он не любил зацикливаться на одной идее. Он никогда не плакал от горя, он мог заплакать от радости, от счастья.

Если когда-нибудь я напишу книгу, в ней будет много о Бунюэле. В кино самое главное — быть профессионалом. Знаете, в математике бывают необходимые и достаточные условия. Так вот: необходимое — профессионализм, а достаточное — талант. А у него было и то, и другое.

Н. Нусинова. В чем заключалось ваше сотрудничество?

С. Зильберман. Я принимал участие во всем. Я был его продюсером, фактически — его ассистентом, секретарем, другом, братом, кем хотите, но мы все делали вместе и все — по взаимному согласию.

Н. Нусинова. Тогда, быть может, вы немножко расскажете о том, как протекала работа Бунюэля над фильмом — по порядку, начиная со сценария?

С. Зильберман. Бунюэль не любил писать один. Знаете, это как в теннисе: невозможно играть одному, надо, чтобы кто-нибудь отбивал ваш мяч. И поэтому я специально познакомил его с Жан-Клодом Каррьером. И поначалу Бунюэль был им недоволен. Както раз он мне пожаловался: «Что бы я ему ни предложил, он все принимает. А мне бы хотелось, чтобы он что-то отвергал». И тогда я сказал Каррьеру: «Что бы он вам ни предложил — все отвергайте».

Н. Нусинова. Как Бунюэль выбирал актеров?

С. Зильберман. Он всегда был в этом очень нерешителен. Долго приглядывался, менял исполнителей, иногда за день до съемок он еще не знал, кто какую роль будет играть.

Н. Нусинова. Но все-таки у него были любимые актеры: Франсиско Рабаль, Сильвия Пиналь, Катрин Денев, Дельфин, Сейриг, Мишель Пикколи. И, конечно, Фернандо Рей.

С. Зильберман. Фернандо Рей просто был его другом. Но, кстати говоря, он лучше всех у него играет.

Н. Нусинова. Но и в эпизодических ролях в картинах Бунюэля часто видишь одни и те же лица.

С. Зильберман. Ну да, Поль Франкер, например. Но знаете, это все дело случая. Когда Бунюэль отбирал актеров, он смотрел очень много фильмов. И приглашал тех исполнителей, которые ему понравились. Но однажды мы с ним оба очень сильно ошиблись. Это было, когда снимался «Этот смутный объект желания». Нам пришлось остановить съемки через три дня после начала.

Н. Нусинова. Почему?

С. Зильберман. Потому что актриса оказалась плохой. Мы остановили съемки, а потом возобновили их с двумя исполнительницами главной роли. (Убедившись, что талант Марии Шнайдер несовместим с персонажем, задуманным режиссером, авторы «разделили» образ между двумя исполнительницами: Кароль Букэ и Анхелой Молиной.— *Н. Н.*) Собственно, это я остановил съемки, со всеми расплатился и распустил группу. Бунюэль был против: боялся, что я на этом «прогорю». Я же ему сказал на это: «Потерять деньги — еще не самое страшное в жизни. Нашли чем испугать человека, прошедшего через концлагерь».

Н. Нусинова. Через концлагерь?

С. Зильберман. Да, во время войны меня угнали в лагерь, в Германию. Я тогда работал инженером, но инженеры и врачи подлежали уничтожению в первую очередь, поэтому я выдал себя за парикмахера. А потом у меня на шее выросла какая-то штуковина, и стало ясно, что газовой камеры не избежать — больных немцы не держали. Спас меня какой-то русский деревенский врач. Он тайком прооперировал меня куском железа, который наточил на камне и прокипятил. Вот видите след?.. Врача звали Иван. Где он сейчас и что с ним стало — не знаю. А вто-

рой раз, представьте себе, мне спас жизнь немец, немолодой человек, шестидесяти двух лет. Он пожалел меня и тайком подкармливал. Так что, знаете, ни о ком нельзя судить огульно. Люди всюду разные. Но для того, чтобы узнать друг друга, для того, чтобы это понять, а поняв — вместе работать, надо общаться. Потому и обидно, что между нашими странами так мало контактов.

Н. Нусинова. Ну, может быть, теперь ситуация изменится?

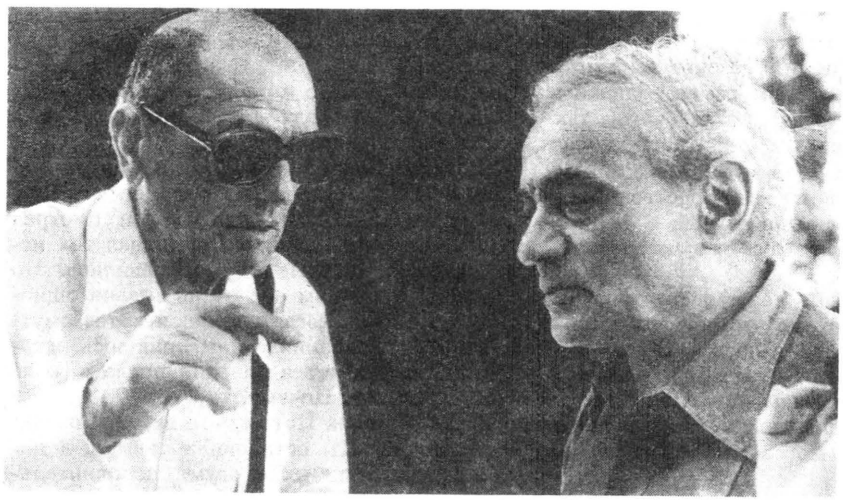
С. Зильберман. Надеюсь.

С. Зильберман. Работая со мной, Бунюэль начал использовать объекты с фокусным расстоянием в 150 мм. Но обычно он пользовался 35- и 50-миллиметровыми. А что касается длины плана, то по-настоящему длинный план он в действительности применил только раз, в «Дневнике горничной». Но вы этого фильма не видели.

Н. Нусинова. Как же, я видела.

С. Зильберман? Видели? Где вы могли его видеть?

Н. Нусинова. В Венгрии.



Луис Бунюэль и Серж Зильберман

Н. Нусинова. Я хотела бы вернуться к нашей теме. Вы работали с Бунюэлем над монтажом его фильмов?

С. Зильберман. Ну, монтаж у Бунюэля занимал буквально несколько дней. Я нашел ему очень ловкую монтажницу, все всегда хранилось в порядке. Я сам смотрел материал и если вдруг замечал какие-то недостатки, то Бунюэлю обычно ничего не говорил. Потому что он страшно не любил пересъемки. Сам он отсматривал все дубли уже по окончании съемок, и ему по сути просто не из чего было выбирать. Несколько раз (но не больше) это даже приводило к срывам. Но в принципе все было снято так, чтобы можно было монтировать вчистую. Он монтировал свои фильмы, глядя в глазок кинокамеры.

Н. Нусинова. К тому же свои поздние фильмы Бунюэль снимал довольно длинными планами.

С. Зильберман. Да, потому-то они и проще, и красивее. Джон Форд тоже так работал.

Н. Нусинова. И Ренуар. Но у Ренуара кадр глубже.

С. Зильберман. А, правда. У венгров он есть.

Н. Нусинова. Скажите, а как Бунюэль относился к критике?

С. Зильберман. С одной стороны, как только была готова первая копия фильма, Бунюэль терял к нему всякий интерес. Он полностью устранялся, и всем остальным занимался уже я сам. Он вел себя всегда с большим изяществом и достоинством и никогда не говорил о том, что о нем писали. Но после его смерти я нашел у него в архиве всю критику по всем его фильмам. Буквально все, что выходило. Так что все-таки это имело для него значение. Как для всякого художника, творчество было для него авантюрой. Я как-то сказал в одном интервью газете «Монд»: «Авантюристу нельзя умирать молодым».

Н. Нусинова. Кто из режиссеров или какие фильмы мирового кино оказали на Бунюэля наиболее сильное влияние?

С. Зильберман. На этот вопрос можно ответить со всей уверенностью. Фильмом, который родил у Бунюэля идею снимать ки-

но, был фильм Фрица Ланга «Усталая смерть». И когда мы были в Лос-Анджелесе, Ланг, в то время уже совершенно слепой, попросил меня привести к нему Бунюэля. Ему хотелось поговорить с человеком, который, посмотрев его картину, понял, что он может выражать себя языком кино.

Н. Нусинова. У нас в стране сейчас переводятся мемуары Бунюэля, написанные при участии Жан-Клода Каррьера. Как они создавались?

С. Зильберман. Я тогда болел. Попал в катастрофу. Это было очень серьезно, я четыре года не мог ходить. Луис приехал в Париж специально для того, чтобы побыть со мной, и полгода из-за меня не работал. Потом он вернулся к себе в Мексику, но ему там было скучно, и поэтому Жан-Клод Каррьер поехал с ним — я им посоветовал сочинить мемуары. Если бы и я был там, мемуары оказались бы еще длиннее и еще неожиданнее. Потому что я умел спровоцировать Бунюэля, чтобы тот сказал некоторые вещи, о которых сам он умалчивал. Он многое предпочитал «стереть», как будто этого не было. Луис был человеком с утонченным чувством юмора, безупречным вкусом и особой щепетильностью. Поэтому он не рассказывал о себе того, что мог бы рассказать я и отчего книга стала бы куда длиннее.

Н. Нусинова. Но и в том виде, в котором они существуют, мемуары Бунюэля поражают своей яркостью и незаурядностью той личности, которая за ними стоит. Само название — «Мой последний вздох» говорит о неправдоподобном мужестве пожилого человека, который их писал. И еще о том, что Бунюэль до конца своих дней остался верен духу сюрреализма. Это мемуары истинного сюрреалиста.

С. Зильберман. Да, хотя практически сюрреалистская группа распалась довольно быстро (формально она существовала до 50-х годов.— *Н. Н.*), и все мы были просто людьми «левых» взглядов. Недаром Бунюэль на всю жизнь сохранил дружбу с Жоржем Садулем. (Известный французский историк кино, коммунист Ж. Садуль в молодости принимал участие в сюрреалистском движении.— *Н. Н.*)

Н. Нусинова. В мемуарах Бунюэль довольно обильно цитирует дневник своей сестры Кончитты. По-видимому, для истории кино это весьма ценный документ?

С. Зильберман. Да, Кончитта тоже написала мемуары о своем брате. Ведь они были дружны, Бунюэль ее очень любил. У нее странная судьба. Пока был жив ее муж, он из ревности не разрешал ей даже выйти на улицу, она всю жизнь просидела взаперти. Это ситуация из фильма Бунюэля «Он».

Н. Нусинова. В какой-то степени она же использована и в «Тристане».

С. Зильберман. Я познакомился с Кончиттой уже после смерти ее мужа. Было такое впечатление, что она вчера родилась. Ее страшно интересовал мир, и она ничего о нем не знала.

Н. Нусинова. А как Бунюэль относился к тому, что с его сестрой так обращаются?

С. Зильберман. Ну, знаете, для испанцев это ведь система. А Бунюэль выразил к этому свое отношение с помощью Катрин Денев в фильме «Дневная красавица».

Н. Нусинова. И, наконец, последний вопрос: какова коммерческая судьба фильмов Бунюэля?

С. Зильберман. Весьма плачевная. Даже после «Виридианы» никто из продюсеров не хотел с ним работать. То же самое и с Беккером. К тому моменту, когда мы начали делать «Дыру», Беккер уже несколько лет был в простое. А Куросава? Ведь он задумал «Ран» за восемь лет до того, как мы начали этот фильм. Но не мог найти продюсера. Я боюсь, как бы и у вас тут не началось нечто подобное. Сегодня у нас была официальная встреча, и нам с большим энтузиазмом рассказали об экономической реформе, о переходе кинематографа на хозрасчет и самоокупаемость, а я выступил и сказал об опасности, которая мне видится в этом. Я сказал, что время от времени надо позволять себе действовать против логики рынка, иначе художественный уровень кинематографа неизбежно будет падать. Знаете, если бы мы каждый раз подсчитывали деньги, многих шедевров бы не было. А зато какое удовольствие потом сказать себе: «Какие мы все-таки молодцы, что этот фильм существует!»

Иллюзион

«Забытые», Мексика (1950)

Забытые ли?..

Было время, когда творчество Бунюэля почти не знали — у нас. Было время, когда фильмы Бунюэля поругивали, но — не слишком.

Ныне его имя хорошо известно — чуть ли не фото Хемингуэя на стене; картины известны значительно хуже: демонстрировались мало. Его творчество больше на слуху, чем на виду. А на слуху в основном такие фильмы, как «Виридиана», «Назарин», «Тристана», «Скромное обаяние буржуазии», «Этот смутный объект желания» и, конечно, снятый в 1929 году вместе с Сальвадором Дали дебют — «Андалузский пес», то есть те ленты, которые содержанием ли, отсутствием ли оного, темой ли, формой — ниспровержением привычного или утверждением непривычного (а может, чем-либо еще) спровоцировали скандал. Этого не произошло с «Забытыми», ибо их мимикрия под традиционный, так называемый «социально ориентированный кинематограф» позволила довольно скоро определить их место в мировом кино. Они стали классикой.

Забытой ли?

Можно ли забыть то, что практически неизвестно советскому зрителю? Можно ли забыть то, что подробно описано мировым киноведением, в том числе таким корифеем, как Андре Базен? Нет ничего труднее, чем писать о классике. Кажется, все уже сказано, тысячекратно разобрано и собрано — даже в стихах (уникальную рецензию на фильм написал Жак Превер), а мы все рыщем, обнаруживаем в классических произведениях новые смыслы и подтексты. Не даем ей, классике, покоя. Или она — нам?

Фильмы Бунюэля действительно напоминают головоломку, в которой всегда не хватает одной из частей, и от этого она каждый раз складывается по-разному. Головоломка «Забытых», несмотря на кажущуюся легкость ее первого прочтения, ничуть не проще остальных картин.

Знакомые по мировому кино — «Шуша»,

«Забытые» [«Los olvidados»]
Авторы сценария Луис Бунюэль, Луис Алькориса. Режиссер Луис Бунюэль. Оператор Габриэль Фигероа. Художник Эдвард Фицджеральд. Музыка Родольфо Альфтера на темы Густаво Питалуги. В ролях: Альфонсо Мехия, Роберто Кобо, Эстела Индия, Мигель Инклан.

«Школа бездельников», «Путевка в жизнь» и прочее — подростки, ставшие преступниками из-за соответствующих условий жизни, на этот раз расселены на окраинах Мехико. Но в отличие от своих итальянских, французских или советских предшественников, они превратились в воров, мошенников и убийц не только под воздействием среды. Бунюэль подробнее других режиссеров исследует причины, приведшие к падению, не упуская из виду ни анализа социальной обстановки, ни поведенческих моделей, продиктованных психологией и даже парапсихологией героев. Множественность задач рождает и несколько эклектичную стилистику: сюрреалистские сны чередуются с действительностью, воссозданной чуть ли не в традициях соцреализма; модели популярного коммерческого мексиканского кино теряются в «складках» греческой трагедии, фрейдистская символика восходит к системе образов, знакомых по советскому кино. Только Бунюэль мог навести порядок в этом хаосе стилей, понятий, иллюзий. Бунтарь, вечно ищущий призрачную свободу («Призрак свободы» — так назывался один из его фильмов), Бунюэль создает иллюзию совершенной анархии монтажа, темпа, ритма, сюжетостроения, персонажей, среди которых памятен каждый. На самом деле «иллюзия разъезжает в трамвае» (название другого фильма режиссера): и все в этом кинематографическом «полтергейсте» знает свое место. Создать образ анархии и навести в ней порядок — это ли не марка высочайшего профессионализма, обретенного, между прочим, и годами работы в коммерческом кино. Блестящее знание психологии и героев, и зрителя позволяет Бунюэлю оперировать областью иррационального. И если его далекие от потустороннего картины заставляют подумать о призраках и привидениях, значит режиссер вызвал их к жизни. Его кажущаяся эмоциональная невозмутимость, проистекающая из безукоризненного вкуса и аскетического отказа от кинематографических излишеств, не позволяет ему опускаться до сантиментов. И освобожденному от мелодраматического шантажа зрителю кажется, что он здраво и трезво оценивает ситуацию. Но это только кажущаяся самостоятельность. Словно опытный психиатр, Бунюэль обращается к подсознанию. Он не провозглашает идею, проблему, мысль — он к ним подталкивает.

...Первые кадры «Забытых» вводят в привычный, ставший уже кинематографическим штампом мир «контрастов большого города»: соседство нищеты и роскоши предстает не в конкретном примере, а как некая понятийная обобщенная субстанция, и «потемкинские деревни» знаменитых достопримечательностей — Эйфелева башня, Биг Бен, Манхэттен, Мехико-Сити — сменяет не менее знакомая панорама бедности задворков и окраин, тоже достопримечательность в своем роде. О тех же контрастах и теми же далекими от оригинальности фразами говорит голос диктора. Но финальная фраза звуковой экспозиции: «Разрешение этой проблемы возложено на прогрессивные силы общества»,— доводит штамп до абсурда: анонимность и прогрессивных сил, и проблемы (какой? контрастов?), и вера в разрешение этой даже не названной проблемы утверждает равенство принципов, на которых зиждутся религия и социальные утопии.

Будто бусинки на столе, одна к одной, но без нитки смонтированы сцены «Забытых». На самом деле нитка есть: уже второй эпизод, помимо чисто фабульного значения, обладает дополнительной функцией — эмоциональная окраска предыдущего нейтрально-констатационного эпизода. Это авторское отношение в тональности черного юмора, столь любимого режиссером. Звучит песня о том славном времени, когда женщины сидели дома, а мужчины уходили на заработки и их уважали. И — иллюстрация сформулированной в песне догмы: один из таких ушедших на заработки бросает сынишку на улице.

Мальчик — Глазастик, такое прозвище дадут ему впоследствии — не центральный персонаж фильма, но его блуждания по дорогам жизни — сюжетный ход, с помощью которого Бунюэль, во-первых, объединяет все эпизоды; во-вторых, соотносит описываемый им мир с миром плутовского романа,— отсюда и слепец, и наивный юноша, обретающий неправедный жизненный опыт, и атмосфера черного юмора; и, в-третьих, вводит героев и зрителя — тоже не без иронии — в область фрейдистских символов: ведь покинутого отцом Глазастика, как и его приятеля Педро, нелюбимого матерью, окружают давно «разношенные» аллегории: куры, яйца, коровы, вымя, молоко и т. п.

Этими задачами не исчерпывается трактовка каждого эпизода, персонажа, даже детали сценографии картины. Возможности толкования бунюэлевской ленты безграничны. Например, кусок сырого мяса из сновидения Педро — это и фрейдистское вытеснение (замещение) еды в сознании вечно голодного мальчика, и сюрреалистский прием — мясо живое, оно трепещет, и, возможно, воспоминание-цитата в духе постмодернизма о знаменитом червивом мясе из «Броненосца «Потемкин».

Или типичный для лент о малолетних преступниках мотив испытания трудного подростка доверием: директор исправительной фермы, на которой оказался Педро, посылает его купить сигареты, как когда-то посылали Мустафу из «Путевки в жизнь». По мнению Базена, здесь «автор осмелился отказаться от традиционного развития мифа... Миф не опровергается изнутри: да этого и не могло случиться... Объективно гораздо важнее, чтобы опыт не удался в результате вмешательства извне и против воли Педро. Таким образом, общество оказывается ответственным вдвойне: во-первых, потому, что оно развратило Педро, а, во-вторых, потому, что поставило под угрозу его спасение»[1]. Однако не исключено, что Бунюэль не столько полемизирует с Николаем Экком, сколько пародирует его. В его отношении к обществу, к различным общественным инстанциям и атрибутам всегда присутствует ирония, а сама сцена решена с не свойственной ни режиссеру, ни оператору Г. Фигероа экспрессией, доходящей до дидактизма. Отобрав деньги, грабитель Хайбо вскакивает в автобус, увозящий его тень, а ограбленный Педро остается на залитой солнцем улице (сцены на ферме происходят в разгаре дня, тогда как остальные — в сумерках или ночью). Но это вовсе не значит, что одного ждет светлое будущее, а другого нет. Погибнут оба...

Кажется, Бунюэль обуреваем духом противоречия. Один из излюбленных его приемов — контраст изобразительного ряда и звука, когда произнесенное опровергается показанным (первые эпизоды) или наоборот. Нередко противоречие заключено уже в самом замысле. Многократно обвиняемый в богохульстве, Бунюэль и в «Забытых» покушается на Библию, выворачивая миф о рождении Христа наизнанку. Хайбо убивает Педро в яслях, проснувшиеся животные будят людей, а те, стремясь избежать неприятностей, волокут труп на свалку. Но, расправившись с библейской, Бунюэль создает новую, кинематографическую иконографию. Преступника Хайбо полицейские застрелят на бегу — «на последнем дыхании» — через десять лет точно так же погибнет герой фильма Годара. Если кадр бритвы, рассекающий глаз, из «Андалузского пса» считают одним из самых жестоких в истории кино, то сцена, в которой мать разминется с трупом собственного ребенка, упрятанным в мешок и перекинутым через спину осла, можно причислить к наиболее трагичным.

Любопытен выбор имени героини. Будничное, нейтральное Марта первым слогом, по касательной, ассоциируется с Марией, матерью, мадонной. У новоявленной мадонны XX века, рожающей детей без отца (здесь мотив непорочного зачатия оборачивается своей противоположностью — распутством), достало любви, чтобы отправиться на поиски сына, но не достало — чтобы почувствовать его смерть.

А он, так стремившийся к совершенству, стал ли он лучше, погибнув?

В «Забытых» много смертей: Хайбо убивает Хулиана и Педро, его самого убивают полицейские. Еще больше — драк: их череда начинается шуточной игрой подростков в корриду, чуть позже они скопом накидываются на инвалида, потом — на слепца, который в свою очередь не уступит им в жестокости...[2] Бунюэль не допускает жалости ни к избиваемым, ни к избивающим. Подобно энтомологу — режиссер с детства увлекался насекомыми — он наблюдает, исследует, констатирует и — обнаруживает все больше и больше точек соприкосновения в жизни нашей и братьев меньших. Кого жалеть? Их? Нас?..

Еще совсем недавно Бунюэля обвиняли в том, что он марксистские законы развития общества подменяет законами биологическими, а скоро, быть может, его начнут изучать в школе, оценивая большую или меньшую социальную значимость его произведений. И то, и другое — «полный сюр», как сейчас принято выражаться,— в духе Бунюэля. Только для него и эпатаж, и сюрреализм, и социальность были органичны. Он говорил о том, что видел, то, что думал, на языке, который был ему свойствен. Свойствен до такой степени, что критики, комментируя его картины, прибегали к самой естественной терминологии: «зачал сцену»,— писал Ф. Аранда[3]. Вспоминая известную фразу о Есенине, можно сказать, что Бунюэль — орган, созданный природой для производства кино...

Ольга Рейзен

[1] Цит. по: Бунюэль Л. Сб. М., 1979, с. 61.

[2] Позднее, в 1959 году, эту шкалу побоищ, утверждающую законы Дарвина в человеческом обществе, использует, как, впрочем, и всю смысловую, сюжетную, образную систему бунюэлевской ленты, в своем дебюте «Беспризорные» испанский «гомо кинематографикус № 2» Карлос Саура. № 1 называют Бунюэля.

[3] Aranda F. Luis Bunuel: biografia critica. Barcelona, 1969, p. 141.

Тереза Карпентер

Арнольд Шварценеггер — человек, создавший самого себя

Было утро одного из тех редких дней, когда Арнольда Шварценеггера удалось застать в офисе. У него столько разнообразных дел, что, бывает, он неделями не показывается в «Оук продакшнз» в Калифорнии, где расположена штаб-квартира его гигантской империи. В то утро он опоздал на полчаса. Вот он появляется, на нем обыкновенная майка, и вообще, если бы не мощнейшие руки и ноги, он бы выглядел как вполне обычный мужчина.

«Итак,— спрашиваю я,— есть ли у вас какой-нибудь особый распорядок дня?» Это один из тех безобидных вопросов, с которых принято в таких случаях начинать разговор. Но Арнольд, рассеянно постукивавший по трубке, нахмурился, как будто я сказала что-то неприличное.

«Распорядок? — переспрашивает он тоном, который вызывает в памяти скорее раздражительного Конана, нежели развеселого тирольца из фильма «Накачивая стальные мускулы».— Распорядка у меня нет».

Я случайно задела его больное место. Может быть, слово «распорядок» напоминает ему о неприятных изнурительных тренировках культуриста; Арнольд проделал большой путь с тех пор, когда ему приходилось позировать в плавках, чтобы привлечь к себе внимание. А может быть, понятие «распорядок» кажется ему каким-то «неамериканским» (на одной из стен висит огромный шелковый флаг Соединенных Штатов — свидетельство любви Арнольда ко всему американскому). Единственная тема, на которую он будет распространяться с уничтожающим презрением,— это его родная Австрия, где, по словам Арнольда, государственные служащие идут на обед ровно в полдень и считают дни до пенсии. В Калифорнии такой человек, как Арнольд — человек свободный, независимый,— просыпается утром и сам придумывает, что будет сегодня делать.

«Если у вас нет твердого распорядка,— поспешно добавляю я,— вы очень счастливый человек».

«Да,— подтверждает Арнольд, просияв,— я очень счастливый человек».

Если Арнольд и склонен с энтузиазмом говорить о том, как ему повезло в жизни, кто же вправе упрекнуть его? Его карьера — пример одного из самых небывалых взлетов, которого когда-либо достигали эмигранты в Соединенных Штатах. Когда в конце 60-х годов Арнольд приехал в США, чуть ли не все его пожитки умещались в вещевом мешке, а теперь в его коллекции больше титулов, чем у любого другого соперника, занимающегося культуризмом. К 1980 году, когда Шварценеггер оставил спорт, он получил один раз титул «Мистер Мир», пять раз — «Мистер Вселенная» и семь раз — «Мистер Олимпия». А в один год он удостоился всех трех сразу.

Несмотря на мешавший ему немецкий акцент, Арнольд смог совершить переход из мира спорта в мир кино. Сначала он отвоевал себе жизненное пространство как непреклонный герой фильмов про черную магию и сабельные поединки, потом как непреклонный герой боевиков, где успешно соперничал с Сильвестром Сталлоне (а кое-кто считает, что и превосходил его) по части кассовых сборов.

Вопреки своему имени, от которого наверняка мурашки бегают по спине светских снобов («Шварценеггер» в буквальном переводе означает «черный пахарь»), ему удалось стать одним из немногих избранных. Два года назад его женой стала Мария Шривер — отпрыск клана Кеннеди и к тому же завидная партия. Последнее, впрочем,

Фрагменты статьи, опубликованной в американском журнале «Premiere», 1989, January.

справедливо и в отношении Арнольда. Он был состоятельным человеком еще до того, как познакомился со Шривер в 1977 году.

Только за последние два года его доход составил, как говорят,43 миллиона долларов. Сюда входят не только его заработки в Голливуде, но и доход от соревнований за титул «Мистер Олимпия» и «Мистер Вселенная», сопродюсером которых он теперь является. Львиную же долю составляет прибыль от вложений в недвижимость, которые он делал в течение последних двадцати лет

«Терминатор»

в Санта-Монике, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско и Денвере. Журнал «Форбс» назвал его в числе десяти самых состоятельных людей Америки, занятых в шоу-бизнесе.

Из соображений имиджа и политики Арнольд довольно сдержанно говорит о своем богатстве. Его миллионы, кажется, служат тем фоном, на котором разворачивается его нынешнее «любовное приключение». Теперь предмет его страсти не мускулы и не деньги, а сумасбродная комедия, где он и Дэнни де Вито играют братьев-близнецов. «Близнецы» (режиссер Айвон Рейтмэн)[1] рекламируются как фильм, который откроет комедийные возможности Арнольда.

Арнольд Шварценеггер в комедии? Каким же это образом, спросите вы, Конан оказался в Стране Смеха?

«Я давно понял,— объясняет Арнольд,— что мне доставит удовольствие сняться в комедии, но вечно шли споры с режиссерами, со студиями: «Нет, нет, нет, нам нужно, чтобы ты играл суровых парней»,— а я пытался придумать, как бы мне все-таки сыграть в настоящей комедии».

Три года назад, когда на просмотре Арнольд встретился с Рейтмэном, ему представился такой шанс. Он вспоминает, как оттащил режиссера в сторону и сказал: «Я бы с удовольствием сделал с вами фильм». Рейтмэн тут же дал задание команде сценаристов предложить ему различные варианты. Самым обнадеживающим оказался сценарий про чудовище, искусственно созданное на основе спермы шести гениев и, следовательно, наделенное самыми совершенными чертами рода человеческого. Однако эксперимент не удается: у «подопытной» матери рождается не один ребенок, а двое близнецов, второй из которых становится носителем всего генетического «хлама» человечества.

Есть доля иронии в том, что своим наивысшим актерским достижением Арнольд считает именно роль в «Близнецах» — роль человека, ставшего самым совершенным продуктом научного творчества. Арнольд, которому сейчас сорок один год, сам, можно сказать, продукт не менее замечательного эксперимента, задуманного двадцать пять лет назад, когда он, еще подросток, жил где-то среди урбанизированных долин юго-восточной Австрии. Разница лишь в том, что в те далекие времена Арнольд Шварценеггер был сразу и творцом и произведением.

Главной фигурой в жизни подростка был, бесспорно, его отец Густав, «человек сильный и почитавший силу»,— как говорит о нем один из близких людей Арнольда. Герр Шварценеггер был начальником районной полиции и свято верил в дисциплину. Когда Арнольд и его старший брат Майнхард едва-едва научились ходить, отец придумал для них напряженное расписание спортивных занятий. В намерения старшего Шварценеггера входило, чтобы Арнольд стал профессиональным футболистом.

Арнольд признает, что между ним и братом существовало соперничество. «Разница в возрасте у нас была всего год. И в спорте, и в школе мы старались перегнать друг друга». Боролись ли они за то, чтобы заслужить одобрение отца? «Это домыслы,— морщится Арнольд.— Для ребенка

[1] О фильме см.: «Искусство кино», 1989, № 12.

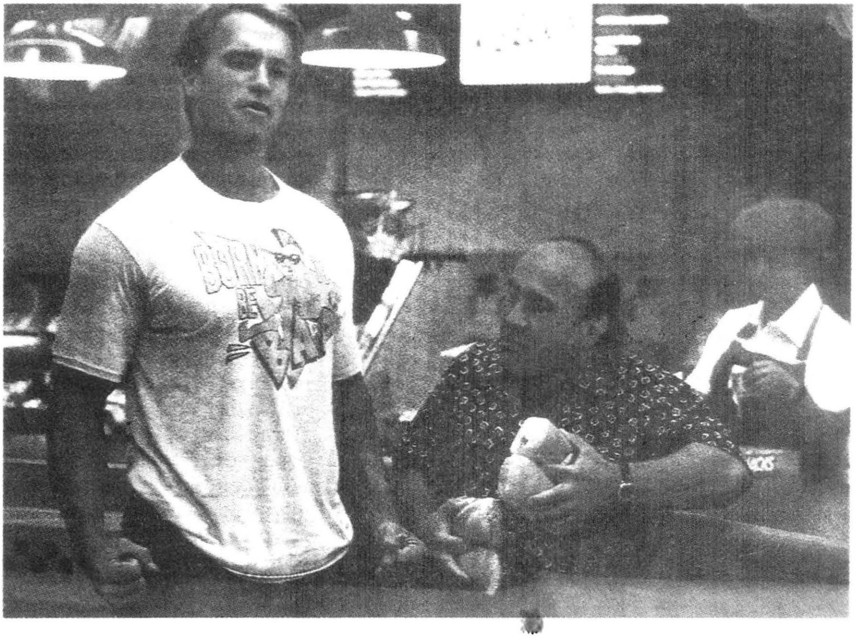
такие умозаключения сложноваты». (Арнольд не поддается ни на какие песни сирен про самоанализ.)

По-видимому, Арнольд не испытывал материальных затруднений. В доме его семьи, расположенном в предместье большого города Граца, были и произведения искусства, и антиквариат. И все же он утверждает, что до четырнадцати лет не наслаждался такими предметами роскоши, как телефон или современная канализация. Джордж Батлер, режиссер фильма «Накачивая стальные мускулы», познакомившись в 1977 году с родственниками и друзьями детства Арнольда, утверждает: «Я не уверен, что Арнольд нуждался, но он выходец из весьма примитивной среды. Полагаю, это все время сказывается».

Движущей силой для Арнольда Шварценеггера был, судя по всему, избыток энергии, не находившей применения. «Я был вроде той огромной машины, которой некуда ехать,— объясняет он.— Я мог ехать, но мне нужно было задать себе направление и разобраться, какой будет конечная цель». В пятнадцать лет он восстал против отца, бросил футбол и принялся искать образец для подражания.

Нашел он его в кино. Но не в таких фильмах, как «Римские каникулы» или «Правила игры», а в таких, как «Геркулес против Рима», «Геркулес в стране призраков», «Геркулес и пленница», «Геркулес против жителей Луны». Восхищение «звездами» этих второсортных лент, особенно Рэгом Парком, бывшим культуристом, добившимся успеха в кино и бизнесе, побудило Арнольда собирать журналы о культуризме и даже развесить по стенам спальни фотографии мускулистых гигантов, из-за чего его родители так заволновались, что, как говорят, даже обсуждали, не отвести ли его к психиатру. «Прошел год,— говорит Арнольд,— и я понял, в каком направлении хочу двигаться».

Отбросив былые опасения, родители все же купили ему набор гирь. И тогда Арнольд приступил к переделке своего облика — этот процесс он сравнивал с лепкой. В результате работы получился шедевр: мужская фигура ростом 6 футов 2 дюйма (186 см), которая в момент достижения пика формы характеризовалась объемом груди 57 дюймов (145 см), талии — 31 дюйм (79 см) и объемом бицепса 22 дюйма (56 см). В восемнадцать лет он отправился в Штутгарт впервые принять участие в международном соревновании и получил титул «Мистер Европа» среди юниоров. В результате чего впал в эйфорическое состояние: «Мне казалось, я Кинг Конг».

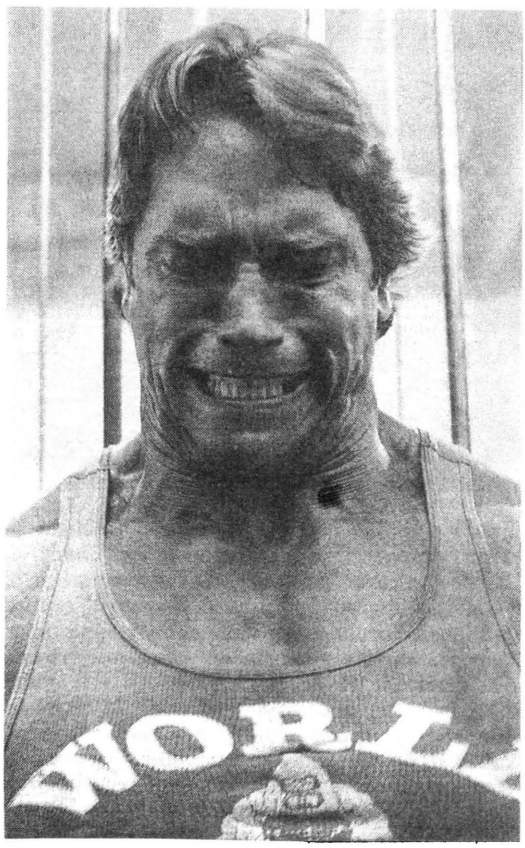

«Близнецы»

В 1968 году он оказался в поле зрения американца Джо Уэйдера, издателя журнала «Масл энд фитнесс» и самого рьяного проповедника культуризма в мире. Уэйдер привез Арнольда в Америку, дал ему прозвище «Австрийский дуб» и поселил в Санта-Монике, этой мекке культуризма. Туда же он доставил ближайшего друга Арнольда италь-

янского культуриста Франко Колумбу, известного также, как «Самсон из Сардинии». Оба жили в одной квартире недалеко от «Голдз джим».

Колумбу вспоминает, что в начале своей карьеры Арнольд Шварценеггер был весельчаком-экстравертом, «воплощением очарования и заразительного смеха». Добродушие, однако, не исключало отчаянной, даже жестокой решимости там, где речь шла о состязаниях. «Он никогда не говорил: «Я буду соревноваться»,— всегда только: «Я буду побеждать»,» — рассказывает Колумбу.

«Однажды,— продолжает он,— мне на грудь упала штанга весом 500 фунтов (225 кг). Я бросил взгляд на Арнольда, как бы прося: «Помоги жё». Он вышел из зала и стал смотреть в окно, сказав: «Дай знать, когда выдохнешься, я подойду». Благодаря такой изнурительной тренировке мы добились невероятных результатов». Правда, хорошие результаты достигались не только упорной тренировкой, Арнольд признает, что пользовался стероидами. Но, утверждает он: «В очень ограниченных количествах» — и заявляет, что никаких побочных эффектов никогда не испытывал.



Арнольд Шварценеггер готовится к чемпионату мира по культуризму (1980)

В то время как Арнольд продолжал лепить «Австрийский дуб», упорно работая и применяя стероиды, он одновременно придумал для себя еще один образ и под именем Арнольда Стронга принимал заказы по почте на доставку пособий по культуризму и всего необходимого для этого вида спорта. Когда предприятие Арнольда Стронга приносило очередную прибыль, он вкладывал деньги в недвижимость.

Судя по всему, Арнольд стал миллионером, когда ему еще не было и тридцати. Он «помешался» на Америке, говорит Арнольд и рассказывает, как однажды, затосковав по дому, поехал в Австрию. «Через неделю,— вспоминает он,— я уже не мог дождаться, когда же вернусь в Соединенные Штаты. В США все намного приятнее из-за того, что в людях здесь нет предубеждения, они восприимчивы, всегда позитивно настроены. Что бы ты ни затеял в Европе, всегда услышишь: «Невозможно. Никто никогда такого не делал». Они больше не стремятся к новым завоеваниям, новым достижениям, я понял, что мне намного ближе американский дух».

Если карьеру Арнольд сделал благодаря «американскому духу», то имя он составил себе благодаря «стальным мускулам». В начале 70-х годов он был легендой среди силачей, но как вид спорта культуризм тогда еще не сформировался и не был признан. Джордж Батлер, который был в то время независимым фотографом и выполнял задание для «Oui», встретился с Арнольдом в Бруклине в 1972 году на соревнованиях за титул «Мистер Олимпия». Он увидел его за сценой в окружении девушек, участвовавших в чем-то вроде конкурса «Мисс Бикини».

«Это была самая пошлая сцена, какую только можно вообразить,— вспоминает Батлер,— но было очевидно, что Арнольд — «звезда». Его присутствие производило невероятное впечатление».

Вместе со своим партнером Чарлзом Гейнзом он предложил Арнольду сделать его главным действующим лицом в книге и,

возможно, документальном фильме о культуризме, и тот согласился. Эту затею, тем не менее, не так-то просто было осуществить.

«Арнольд занимался спортом, который никто не любил, а внешность его производила на людей отталкивающее впечатление,— объясняет Батлер.— Самой большой проблемой тогда стал страх прессы перед гомосексуализмом: «Все, кто занимается культуризмом,— гомосексуалисты. Мы не хотим иметь к этому никакого отношения». (Арнольд, как замечает Батлер, неисправимый, восторженный гетеросексуалист.)

Опубликованная все же осенью 1974 года книга «Накачивая стальные мускулы» сразу же стала бестселлером, а через три года, когда появился фильм, имя Арнольда Шварценеггера было известно в каждом доме. Арнольд энергично участвовал в рекламной кампании. Он рекламировал себя в двух качествах — Арнольда-силача, вызывающего восторг у рьяных культуристов, и в то же время светского Шварценеггера, имидж которого импонировал рафинированной публике. Он давал интервью, заявляя, что не отказывает себе в ромовых пирожных. Ощущение, возникающее, когда наполненная кислородом кровь циркулирует в мышцах, он сравнивал с оргазмом. Он разрешал, чтобы его фотографировали, когда он курит наркотики. (Теперь он утверждает, что никогда не курил марихуану для удовольствия.) Он изобрел «придуманные», как он их сам называл, истории, чтобы подкрепить ходившие о нем легенды.

Самую шокирующую он поведал однажды перед камерой на съемках «Стальных мускулов». Желая проиллюстрировать свою преданность спорту и силу воли, Арнольд с наисерьезнейшим видом рассказывал, как был за границей на соревнованиях, когда умер его отец. И вместо того чтобы отправиться домой на похороны, он отправился на состязания. «После интервью,— говорит Батлер,— он признался, что на самом-то деле был в Мексике, когда умер отец. Он узнал о смерти отца через неделю после похорон и не мог поехать домой. Правда, я не сомневаюсь, что будь перед Арнольдом выбор: выиграть мировой чемпионат или поехать на похороны отца, он наверняка сказал бы: «Отец бы захотел, чтобы я выиграл».

Невероятной известностью Арнольд обязан и тому, сколь искусно его преподносили. По настоянию Батлера и Гейнза Арнольд брал уроки балета. Его фотографировал Роберт Мэплторп, рисовал Джейми Уайт. Он был главным экспонатом в нью-йоркском музее Уитни на семинаре искусствоведов, которые собрались обсудить идеальную мужскую фигуру.

По словам Батлера, в то время Арнольд Шварценеггер был трогательно наивен. «Он еще столько всего не знал! Он не знал, как нужно одеваться. Как заказать блюдо, прочитав меню, и многое другое в том же духе».

Проявив свою обычную инициативу, Арнольд принялся возмещать недостаточную утонченность. Он нашел портного, который одевал его, как аристократа. Он спрашивал совета, что читать и в какие рестораны ходить. Однажды, вспоминает Батлер, Арнольд спросил его, где тот останавливается в Нью-Йорке. Батлер ответил, что предпочитает «Элгонкин», старую элегантную гостиницу, где частенько останавливается литературная элита. Ему было забавно узнать, что позднее Арнольд не только сам там поселился, но и привел за собой восемьдесят других культуристов.

«Арнольд учится едва ли не быстрее всех в истории человечества»,— говорит Батлер.

Недавно Батлер показал ему фотографии, сделанные во времена, когда он еще занимался культуризмом. «Но, Джорджи,— якобы пожаловался Арнольд.— Ведь среди них нет фотографий, запечатлевших меня в Белом доме. Нет фотографий, на которых я с Джеральдом Фордом или Рональдом Рейганом... где я с Сильвестром Сталлоне или Кеннеди».

«Да,— подтвердил Батлер,— потому что они сделаны примерно тогда, когда мы работали над «Стальными мускулами». На что Арнольд ответил: «Я не хочу, чтобы меня запомнили таким».

Обстановка офиса Арнольда красноречиво говорит о том, каким бы он хотел остаться в памяти. Три стены вокруг огромного дубового стола увешаны фотографиями, запечатлевшими последовательное перевоплощение Арнольда. Несколько снимков, повествующих о юности Колумбу и Лу Ферриньо, обессмертили Арнольда-культуриста. Там есть и упомянутые фотографии Арнольда вместе с Рональдом Рейганом, Джеральдом Фордом, с членами семьи Кеннеди, обессмертившие Арнольда — светского льва. Есть фотографии Арнольда на съемках «Терминатора» или «Бегущего человека» — дань Арнольду-суперзвезде.

Показательно, что в этой галерее не видно снимков, которые бы относились к первым дням его кинокарьеры, когда его не хотели приглашать из-за длинного имени и плохого знания английского.

Шварценеггер воспользовался своими мускулами как пропуском в мир кино. В 1969 году Джо Уэйдер, его наставник в области культуризма, взял его в Нью-Йорк попробоваться на роль в фильме «Геркулес спятил» (название потом изменили на более стильное «Геркулес в Нью-Йорке»). В фильме его реплики дублировались. «Время от времени,— говорит Арнольд, закатывая глаза,— мне звонят по телефону человек двадцать и со смехом сообщают: «Мы видели эту невыносимо мерзкую штуку по телевизору».

Чаще же Арнольду просто не давали говорить. Четыре года спустя в «Долгом прощании» Роберта Олтмена он играет силача, который безмолвно дубасит Эллиота Гульда. В «Злодее» у него была роль красивого незнакомца, который занимался только тем, что с каменным лицом сидел в шарабане рядом с Энн-Маргарет. Один критик заметил, что лошадь была куда выразительнее Арнольда.

Если мускулы стали пропуском в кино, то они же мешали ему в серьезных ролях. Работая над картиной «Оставайся голодным» по роману Чарлза Гейнза о культуристах Юга, режиссер Боб Рафелсон искал кого-нибудь на роль нежного гиганта по имени Джо Санто. «Он упорно не желал брать Арнольда,— рассказывает Гейнз.— Его отношение было примерно таким: «Это исключено. Мы не станем снимать в роли главного героя значительного фильма какого-то австрийского неуча-культуриста». Когда я привел Арнольда домой к Бобу,— Арнольд ведь может хоть змею околдовать,— тот увидел кое-какие перспективы». В конце концов Шварценеггер получил роль, но Джо Санто превратился во второстепенную фигуру.

Когда Батлер предложил Нэду Таннену, который тогда работал в компании «Юниверсл», сделать фильм «Накачивая стальные мускулы», ответ тоже был отрицательным. По словам Батлера, Таннен ответил: «Вы пытаетесь эксплуатировать беднягу Шварценеггера. Нет никаких шансов, что этот парень когда-нибудь добьется успеха в кино». (Таннен говорит, что не припоминает эту встречу с Батлером.)

Через пять лет после «Стальных мускулов» Арнольд снялся у Дино Де Лаурентиса в картине «Конан-варвар». Продолжение, «Конан-разрушитель», принесло доход в 100 миллионов долларов по всему миру (31 млн. долларов в США). По сжатому определению Арнольда, Конан стал для его карьеры «даром господним».

«Даже во времена Конана,— утверждает Арнольд,— мне хотелось сыграть что-нибудь смешное». Он вспоминает, как спорил с режиссером Джоном Милиусом, которому Конан представлялся честным варваром, способным, не моргнув глазом, произнести ницшеанское занудство вроде: «То, что не убивает меня, делает меня сильнее». Арнольд сам добавил кое-какие комические черты, например, позволил пьяному Конану уронить голову в тарелку с супом. «Над этим здорово смеялись,— говорит он, хихикая.— А парень-то, который так хорошо владеет мечом, совсем не владеет собой».

Но фильм, раз и навсегда изменивший ход карьеры Арнольда,— это «Терминатор», фантастический триллер режиссера Джеймса Кэмерона. Арнольд сразу оказался среди международных «звезд» первой величины.

«Кэмерон очень остроумно подошел к работе над «Терминатором»,— говорит Арнольд.— Он писал так, чтобы было смешно. «Я вернусь». Ему хотелось, чтобы я произносил эту реплику, как машина, очень медленно, очень четко, очень жутко. Со временем мы поняли, что зрителям больше нравится юмор, а не действие, потому что в анкетах, отвечая на вопрос о любимой сцене, они всегда называли какую-нибудь смешную. Мы как бы дали понять кинобизнесу, что теперь необязательно торговать мускулами, можно просто торговать Арнольдом».

«Терминатор»,— продолжает Арнольд,— автоматически поднял цену на меня вдвое». Только за последние два года гонорар Арнольда за одну картину возрос с 2 млн. долларов до 10 млн. Благодаря «Терминатору» он смог сменить набедренную повязку на кожаную куртку (в контрактах теперь специально оговаривается вопрос о съемках обнаженным). Но самое важное, по мнению Арнольда, то, что «Терминатор» позволил ему перейти к исполнению более сложных ролей.

«Я всегда считал,— размышляет Арнольд,— что лучше всего обеспечить себе верных поклонников среди зрителей, тех, кто будут неизменно приходить на фильм с твоим участием. Если хочешь, чтобы они не изменили тебе, нужно показывать им то, что им нравится. Это не означает, что нельзя каждый раз добавлять процентов на десять чего-нибудь нового, постепенно заставляя их таким образом взглянуть на тебя с другой стороны».

Если последующие фильмы, такие, как «Хищник» и «Бегущий человек», и принесли кассовый успех, эксперименты Арнольда в области «нового» не всегда были удовлетворительны. Домашний очаг, которым его

пытались снабдить в «Нечестной сделке», оказался слезливой помехой развитию действия. Попытки наделить его героя романтическими чувствами, как в «Коммандо», ни к чему не привели. Говорят, Арнольд настолько неуверенно провел любовную сцену с актрисой, что эпизод пришлось вырезать.

Такими же бесславными оказались и попытки полностью лишить его человеческих чувств — своего рода возврат к «Терминатору». «Красная жара», где он играет безжизненного русского стража порядка, стала самым большим коммерческим провалом после неудачи 1985 года («Красный Сондзя»).

Подобрать роль, соответствующую амплуа Арнольда, амплуа, границы которого кто-то из режиссеров определил как простирающиеся «от Фреда Астера до Брюса Ли», задача-головоломка. Айвон Рейтмэн признает, что над постановкой некоторых сцен в «Близнецах» работали «невероятно тщательно». В одной из сцен требовалось, чтобы Джулиус, только что потерявший невинность, изобразил на лице блаженный шок. Рейтмэн велел Арнольду неподвижно лежать и смотреть в одну точку, пока он руками придавал его лицу нужное выражение.

В числе прочих знаменитостей, заглянувших на съемки «Близнецов», была и Мария Шривер, которая даже получила маленькую роль — женщины, покупавшей цветы (эти кадры остались на полу в монтажной). Ее персона весьма богато представлена в «картинной галерее» ее мужа. На стене позади стола — сияющая царственная Мария с бирюзовыми глазами, ее угловатое лицо обрамляет пышная темная шевелюра. Портрет этот выполнил Энди Уорхол весной 1986 года, как раз перед бракосочетанием Шривер и Шварценеггера. Портрет и длинный шелковый флаг кажутся двумя символами триумфа Арнольда в Америке.

Теперь Арнольду хочется, чтобы все считали, что членом клана Кеннеди он стал в результате совершенно естественного, хотя, быть может, и счастливого, хода вещей. («Это как судьба,— говорит он о их встрече,— будто это было предопределено».) Правда же, тем не менее, состоит в том, что пресс-атташе Арнольда выклянчил для него приглашение на теннисный турнир памяти Роберта Кеннеди в 1977 году, и именно там тот познакомился со своей будущей невестой.

Мария пригласила его в Хейннис-Порт на уик-энд, и он оказался на борту семейного самолета, не успев даже забрать чемодан из гостиницы. «Я сказал: «У меня с собой даже одежды нет»,— а они возразили: «Тебе и не нужно, мы только катаемся на водных лыжах, ходим под парусом, гуляем и занимаемся спортом». «Естественно,— вспоминает Арнольд,— одежда мне понадобилась, да еще какая, потому что в тот же вечер устраивали званый обед. А на следующее утро все они, разодетые, отправились в церковь».

Его взаимоотношения с Марией, однако, начали бурно развиваться лишь на следующий год, когда он занимался рекламой какой-то книги в Вашингтоне. Она зашла за ним в отель и пригласила на обед в Джорджтаун. Был канун Дня всех святых, и она была наряжена в костюм цыганки. По мнению Арнольда, Мария «была сказочно хороша».

На протяжении последовавших за этим восьми лет ухаживания Арнольд якобы настаивал, чтобы они с Марией жили врозь из уважения к ее католической семье. Еще до того как Арнольд стал кинозвездой, Мария была его самым энергичным болельщиком. Джордж Батлер рассказывает, как в 1980 году Арнольд, который уже ушел из спорта, не удержался и принял участие в соревнованиях за звание «Мистер Олимпия» в Австралии. «Она так громко визжала на трибуне, что было даже неудобно. Она изо всех сил поддерживала Арнольда! Это было очень трогательно».

Немало культуристов было приглашено на их свадьбу в апреле 1986 года (а предварительно на холостяцкую вечеринку, во время которой Арнольда заковали в цепи и вручили его госпоже). Франко Колумбу был шафером. В число приглашенных попал и Джим Лоример, один из деловых партнеров Арнольда в сфере культуризма. «Когда человек не забывает старые связи,— считает Лоример,— это о чем-то говорит».

Сарджент Шривер, отец Марии, шутил на свадьбе дочери, что сделает нечто такое, чего никогда не случалось в Хейннис-Порте, а именно — прочитает телеграмму от республиканца. Затем он передал наилучшие пожелания от президента Рейгана, которому было отправлено приглашение.

(Арнольд пригласил на свадьбу и австрийского президента Курта Вальдхайма, на которого как раз начинали нападать из-за его возможных связей с нацистами. Арнольд утверждает, что Вальдхайм не является его личным другом, а приглашение было послано ему «автоматически», так же как множеству сенаторов, губернаторов, руководителей государств и папе Иоанну Павлу II. Ни Вальдхайм, ни папа так и не доехали до Хейннис-Порта.)

То, что убежденный республиканец Шварценеггер оказался в доме Кеннеди, остается нелепостью. Арнольд не нахвалится Рональ-

дом Рейганом, которому ставит в заслугу то, что он сделал страну «сильной».

В последнее время поведение Арнольда для демократически настроенной семьи его жены стало еще более серьезным испытанием. Он агитировал за Джорджа Буша, присутствовал на национальном съезде республиканцев, заглянул на ленч, устроенный Национальной Ассоциацией Стрелков. Я спросила Арнольда, пытался ли Тедди Кеннеди, пламенный сторонник установления контроля за хранением оружия, уговорить его не ходить. Арнольда возмутило такое предположение: «Даже и не думайте об этом!» (Представитель Кеннеди по вопросам «внутрисемейных отношений» утверждает, что «сенатор никогда не стал бы вмешиваться».)

То, что Мария, как одна из ведущих программ Эн-би-си «Санди тудэй» («Сегодня воскресенье»), проводит большую часть времени в Нью-Йорке, а штаб-квартира Арнольда расположена в их доме на Западном побережье, придает особую остроту их отношениям.

«Когда они вместе, они ведут себя, как маленькие дети,— говорит их общий друг Хэрри Джей Кац.— Просто замечательно». Говорят, оба они — люди волевые, и не секрет, что между ними бывают жаркие споры. Но те, кто знаком с четой Шварценеггер — Шривер, утверждают, что ссоры — это лишь продолжение игры. Франко Колумбу рассказывает, что когда Мария сердится, Арнольд просто уходит из дома и зовет кого-нибудь из старых друзей выпить пива».

Между ними царит дух соревнования, особенно в теннисе, где Арнольду ни разу не удалось побить Марию. «Она разделывает его в пух и прах»,— вставляет Колумбу.

Вопрос тем не менее остается открытым: почему Арнольд Шварценеггер? Даже Джонни Вейсмюллер и Стив Ривз не смогли столь потрясающе превратиться из спортсменов в суперзвезд. Какие качества помогли этому австрийцу с длинным именем и сильным акцентом победить американцев у них же дома?

Конечно же, обаяние и умение адаптироваться плюс сила воли. «Напор Арнольда столь силен, он настолько вкладывает в него всего себя, что ему трудно в чем-либо отказать»,— считает продюсер Элберт С. Радди, отмечая желание Арнольда самому участвовать в рекламе своих фильмов. «Среди больших «звезд» он один из немногих, кто приложит максимум усилий, чтобы его фильм хорошо прошел за границей. 50 процентов общего дохода фильма составляют деньги, полученные именно в результате этого». По другим наблюдениям, Арнольд с огромным вниманием относится к мелочам. Рассказывают, как однажды в День святого Валентина Арнольд велел разослать букеты цветов секретаршам ведущих различных публицистических передач. «Именно они помогут вам попасть в программу»,— объяснил он Кацу.

На съемках Арнольд тоже занят делом. «У него действительно хорошие профессиональные манеры,— говорит Мактирнан, режиссер «Хищника».— Он вовремя появляется, знает текст, обожает репетировать, когда есть такая возможность. Так же, как прежде он развивал мускулы, теперь он развивает свои актерские навыки. И вот он уже может играть в комедии».

Эксперимент породил нового Шварценеггера — комика Арнольда. «Полагаю, «Близнецы» будут иметь успех», — считает он.

«По-моему, он был бы одним из великих голливудских продюсеров,— мечтает Джордж Батлер.— Это такой организованный человек, я думаю, он очень тонко чувствует, чего хочет широкая публика. А еще, мне кажется, ему следует выставить свою кандидатуру на пост губернатора Калифорнии».

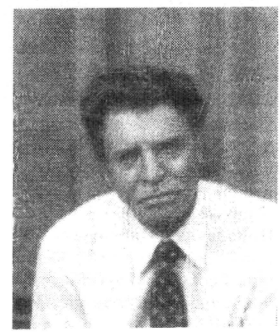
Арнольд действительно стал продюсером фильма про сержанта Рока, героя американских комиксов. Он же будет и исполнителем главной роли. Проект временно отложили, до тех пор пока Арнольд не закончит работу над картиной «Все отозваны», которую ставит Пауль Верхувен.

Что же касается политики, то бывший культурист, который к тому же говорит с акцентом, достаточно невероятная кандидатура на пост губернатора или сенатора (Арнольд получил американское гражданство в 1983 году). Но, с другой стороны, его ничуть не легче было представить советским львом или кинозвездой. «Разве это не соблазнительная перспектива?» — спрашиваю я.

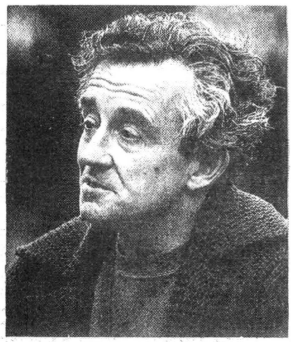
Арнольд возражает: «Я много зарабатываю. У меня идеальная жена. Я свободен. Как может какая-то перспектива быть соблазнительной, когда ваша жизнь идеальна?» И все же он признает, что «это великолепная идея, что общественно-политическая деятельность могла бы приносить радость, пожалуй, это стало бы для меня самым сложным испытанием». И с этими словами «Австрийский дуб», сидя на фоне собственных фотографий, большого американского флага, написанного Уорхолом портрета жены Марии, кладет руки на свой огромный стол и замирает...

Перевод с английского М. Теракопян

БЕРТ ЛАНКАСТЕР, актер (США)



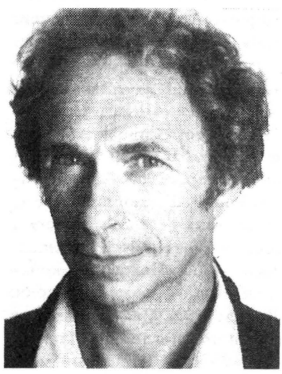
Настоящее имя — Бёртон Стивен. Родился 2 ноября 1913 года в Нью-Йорке. Занимался спортом, играл в баскетбол. Два года учился в Нью-Йоркском университете. Семь лет был акробатом в цирке «Братья Кей», затем — продавцом, пожарником, сыщиком, официантом. Во время войны выступал в американских фронтовых концертных бригадах в Италии. С 1946 года играл на Бродвее, снимался в кино. Выступал в качестве кинопродюсера.
1946: «Сумасбродство в пустыне» («Desert Fury»); «Убийцы» («The Killers»), реж. Р. Сьодмак. *1947*: «Грубая сила» («Brute Force»), реж. Ж. Дассен; «На прогулке в одиночестве» («I Walk Alone»); «Девушка из варьете» («Variety Girl»). *1948:* «Все мои сыновья» («All My Sons»); «Простите, вы ошиблись номером» («Sorry, Wrong Number»), реж. А. Литвак; «Поцелуями сотри кровь с рук моих» («Kiss the Blood Off My Hands»); «Крест-накрест» («Criss Cross»), реж. Р. Сьодмак. *1949*: «Обманчивая прочность» («Rope of Sand»). *1950:* «Пламя и стрела» («The Flame and the Arrow»); «Мистер 880» («Mister 880»); «Долина мести» («Vengeance Valley»). *1951:* «Джим Торп — настоящий американец» («Jim Thorpe — All American»), реж. М. Кёртиц; «Десять высоких мужчин» («Ten Tall Men»); *1952*: «Пират в алом» («The Crimson Pirate»), реж. Р. Сьодмак; «Вернись, малютка Шеба» («Come Back, Little Sheba»); «Женщина Южных морей» («South Sea Woman»); «Три моряка и девушка» («Three Sailors and a Girl»). *1953:* «Отныне и вовеки веков» («From Here to Eternity»), реж. Ф. Циннеман. *1954:* «Апач» («Apache»), реж. Р. Олдрич; «Вера Круз» («Vera Cruz»), реж. Р. Олдрич; «Его Величество О'Киф» («His Majesty O'Keefe»). *1955:* «Человек из Кентукки» («The Kentuckian»), реж. Б. Ланкастер; «Татуированная роза» («The Rose Tatoo»), реж. Дэн. Манн. *1956:* «Трапеция» («Trapeze»), реж. К. Рид, приз за роль на МКФ в Западном Берлине; «Продавец дождя» («The Rainmaker»); «Перестрелка в О. К. Коррале» («Gunfight at the O. K. Corral»), реж. Дж. Стёрджес. *1957:* «Сладкий запах успеха» («Sweet Smell of Success»), реж. А. Маккендрик. *1958:* «Плывите тихо, плывите глубоко» («Run Silent, Run Deep»), реж. Р. Уайз; «За отдельными столиками» («Separate Tables»), реж. Дел. Манн. *1959*: «Ученик дьявола» («The Devil's Disciple»), в Великобритании; «То, что не прощается» («The Unforgiven»), реж. Дж. Хьюстон. *1960*: «Элмер Гентри» («Elmer Gantry»), реж. Р. Брукс, премия «Оскар» за роль; «Молодые дикари» («The Young Savages»), реж. Дж. Франкенхаймер. *1961:* «Нюрнбергский процесс» («Jugdement at Nuremberg»), реж. С. Крамер. *1962:* «Любитель птиц из Алькатраса» («Birdman of Alcatraz»), реж. Дж. Франкенхаймер, приз за роль на МКФ в Венеции; «Леопард» («Il gattopardo»), в Италии, реж. Л. Висконти. *1963*: «Ребенок ждет» («A Child Is Waiting»), реж. Дж. Кассаветес; «Список Адриана Мессенджера» («The List of Adrian Messenger»), реж. Дж. Хьюстон; «Семь дней в мае» («Seven Days in May»), реж. Дж. Франкенхаймер. *1964*: «Поезд» («The Train), реж. Дж. Франкенхаймер. *1965:* «Аллилуйная тропа» («The Hallelujah Trail»), реж. Дж. Стёрджес. *1966*: «Профессионалы» («The Professionals»), реж. Р. Брукс. *1967*: «Охотники за скальпами» («The Scalphunters»), реж. С. Поллак. *1968*: «Пловец» («The Swimmer»); «Охрана замка» («Castle Keep»), реж. С. Поллак. *1969:* «Мотыльки» («The Gypsy Moths»), реж. Дж. Франкенхаймер; ТВ ф. «Только номинально» («In Name Only»). *1970:* «Аэропорт» («Airport»). *1971:* «Человек закона» («Lawman»); «Прибывает Вальдес» («Valdez Is Coming»). *1972:* «Рейд Ульзаны» («Ulzana's Raid»), реж. Р. Олдрич; «Скорпио» («Scorpio»). *1973:* «Полуночник» («The Midnight Man»), реж. Р. Кибби, Б. Ланкастер. *1974:* «Привести в исполнение» («Executive Action»); «Семейный портрет в интерьере» («Gruppo di famiglia in un interno»), в Италии, реж. Л. Висконти. *1975:* ТВ сериал «Моисей» («Moses»), Италия — Великобритания. *1976:* «Двадцатый век» («Novecento»), в Италии, реж. Б. Бертолуччи; «Буффало Билл и индейцы, или Урок истории Сидящего Быка» («Buffalo Bill and the Indians Or Sitting Bull's History Lesson»), реж. Р. Олтмен; ТВ ф. «Победа в Энтеббе» («Victory at Entebbe»); «Последний отблеск сумерек» («Twilight's Last Gleaming»), реж. Р. Олдрич; «Мост Кассандры» («Cassandra Crossing»), в Великобритании. *1971:* «Остров доктора Моро» («The Island of Dr. Moreau»); «Пойди, скажи спартанцам» («Go Tell the Spartans»). *1978*: ведущий комментатор в ТВ сериале «Великая Отечественная», СССР — США. *1979:* «Рассвет зулусов» («Zulu Dawn»), в Великобритании. *1980:* «Атлантик-сити, США», («Atlantic City, USA»), Канада—Франция, реж. Л. Маль; «Шкура» («La pelle»), в Италии, реж. Л. Кавани; «Пастушка Энни и Литтл Бритчес» («Cattle Annie and Little Britches»). *1982:* ТВ сериал «Марко Поло» («Marco Polo»), в Италии, реж. Дж. Монтальдо. *1983:* «Местный герой» («Local Hero»), в Великобритании; «Уик-энд Остермана» («The Osterman Weekend»), реж. С. Пекинпа. *1985:* ТВ ф. «Скандальная газета» («Scandal Sheet»); «Маленькое сокровище» («Little Treasure»). *1986:* «Крутые мужики» («Tough Guys»); «День первый» («Контроль») — «Il giorno prima» («Contrôle»), Италия—Франция—Канада, реж. Дж. Монтальдо; «Бэрнум» («Barnum»); ТВ сериал «На крыльях орлов» («On Wings of Eagles»).



ЛУИ МАЛЬ, режиссер (Франция)

Родился 30 октября 1932 года в Тюмери. Учился на факультете общественных наук в Сорбонне, затем в ИДЕК. Был ассистентом режиссеров Р. Брессона, Ж. Тати. Один из ведущих режиссеров Франции. Работает также в США. В 1965—1967 годы творческие и личные взаимоотношения связывали его с Б. Бардо. С 1988 года женат на американской актрисе К. Берген.

1953: к/м док. ф. «Родник Воклюза» («La fontaine de Vaucluse»). *1955:* к/м док. ф. «Станция 307» («Station 307»). *1956:* сорежиссер и оператор подводных съемок в фильме «В мире безмолвия» («Le monde du Silence») Ж. И. Кусто; гл. приз. на МКФ в Канне, премия «Оскар». *1957:* **«Лифт на эшафот»** («L'ascenseur pour l'echafaud»), и соав. сц. *1958:* «Любовники» («Les amants»), и соавт. сц.; спец. приз. на МКФ в Венеции. *1960:* «Зази в метро» («Zazie dans le métro»), и соав. сц. *1962:* «Частная жизнь» («Vie Privée»), и соавт. сц.; к/м док. ф. «Да здравствует гонка» («Vive le tour»), и ав. сц., сооператор. *1963:* «Блуждающий огонек» («Le feu follet»), ав. сц., приз на МКФ в Венеции. *1964:* к/м док. ТВ ф. «Привет из Бангкока» («Bons baisers de Bangkok»). *1965:* «Вива, Мария!» («Viva Maria!»), с Италией, и соав. сц. *1966:* «Вор» («Le voleur»), с Италией, и соав. сц. *1967:* новелла «Вильям Вильсон» («William Wilson»), и ав. сц. по Э. А. По, в фильме «Три шага в бреду» («Необыкновенные истории») — «The passi nel delirio» («Histoires extraordinaires»), Италия — Франция. *1968:* ТВ док. сериал «Призрачная Индия» («L'Inde fantôme»), выпуск на киноэкран — 1975, и ав. сц.; п/м док. ф. «Калькутта» («Calcutta»), и ав. сц. *1970:* «Сердцебиение» («Le souffle au coeur»), с Италией и ФРГ, и ав. сц. *1972:* п/м док. ф. «Площадь Республики» («Place de la République»), и соав. сц.; п/м док. ф. «Человечно, слишком человечно» («Humain, trop humain»), и соав. сц. *1973:* «Лакомб Люсьен» («Lacombe Lucien»), с Италией и ФРГ, и соав. сц. *1975:* Черная луна» («Black Moon»), с Италией и ФРГ, и соав. сц. *1977:* «Прелестный ребенок» («The Pretty Baby»), в США, и соав. сц., сопродюсер. *1980:* **«Атлантик-сити, США»** («Atlantic City, USA»), Канада — Франция, гл. приз на МКФ в Венеции. *1982:* «Ужин с Андре» («My Dinner With André»), в США. *1983:* «Злоумышленники» («Crackers»), в США. *1985:* «Бухта Аламо» («Alamo Bay»), в США, и сопродюсер; п/м док. ф. «Земля Бога» («God's Country»), в США, и ав. сц. оператор. *1986:* п/м док. ф. «И в поисках счастья» («And the Pursuit of Happiness»), в США, и ав. сц. оператор. 1987: **«До свиданья, дети»** («Au revoir les enfants»), с ФРГ и Италией, и ав. сц., гл. приз на МКФ в Венеции, 6 премий «Сезар», в том числе за фильм, режиссуру, сценарий, приз «Феликс»-88 за сценарий. *1989:* «Милу в мае» («Milou en mai»).



ПЬЕР РИШАР, актер (Франция)

Настоящие имя и фамилия — Пьер Ришар Морис Шарль Леопольд Дефей. Родился 16 августа 1934 года в Валенсьене. Учился на актерских курсах Ш. Дюллена, Ж. Вилара. Играл в кабаре, мюзик-холле, в театре, на ТВ. Снимается в кино с 1957 года. Стал популярным комиком в 70-е годы.

1957: **«Монпарнас, 19»** («Montparnasse 19»), реж. Ж. Беккер. *1964:* «Монокль криво усмехается» («Le monocle rit jaune»), реж. Ж. Лотнер. *1967:* «Трое на лошади» («Trois hommes sur un cheval»); «Идиот в Париже» («Un idiot a Paris»); «Блаженный Александр» («Alexandre le bienheureux»), реж. И. Робер. *1968:* «Коклюш» («La coqueluche»). *1970:* «Рассеянный» («Le distrait»), реж. П. Ришар. *1971:* «Невзгоды Альфреда, или После дождя — плохая погода» («Les malheurs d'Alfred ou Apres la pluie le mauvais temps»), реж. П. Ришар. *1972:* **«Высокий блондин в черном ботинке»** («Le grand blond avec une chaussure noire»), реж. И. Робер; «Довод безумного всегда самый лучший» («La raison du plus fou est toujours la meilleure»), реж. Ф. Рейшенбах. *1973:* «Я ничего не знаю, но скажу все» («Je sais rien mais je dirai tout»), реж. П. Ришар; «Жюльет и Жюльет» («Juliette et Juliette»); «Облако в зубах» («Un nuage entre les dents»). *1974:* «Потерпевшие кораблекрушение на острове Черепахи» («Les naufrageurs de l'ile de tortue»), реж. И. Робер **«Возвращение высокого блондина»** («Le retour du grand blond»), реж. И. Робер; **«Горчица бьет в нос»** (в СССР — **«Он начинает сердиться»**, «La moutarde me monte au nez»), реж. К. Зиди. *1975:* **«Не упускай из виду»** («La course a l'echalote»), реж. К. Зиди; «Чересчур — это чересчур» («Trop c'est trop»). *1976:* «Дальше — некуда» («On aura tout vu»), реж. Ж. Лотнер; **«Игрушка»** («Le jouet»), реж. Ф. Вебер. *1978:* «Я робок, но лечусь» («Je suis timide... mais je me soigne»), реж. П. Ришар; **«Побег»** («La carapate»), реж. Ж. Ури. *1979:* «Это не я, это — он» («C'est pas moi c'est lui»), реж. П. Ришар. *1980:* **«Угол зонтиком»** («Le coup du parapluie»), реж. Ж. Ури: **«Приманка»** в СССР — **«Невезучие»**, «La chevre»), реж. Ф. Вебер. *1982:* «Невпопад» («Un chien dans un jeu de quilles»). *1983:* **«Папаши»** («Les comperes»), реж. Ф. Вебер. *1984:* «Близнец» («Le jumeau»), реж. И. Робер; **«Куски жизни»** («Tranches de vie»). *1985:* к/м «Диалог глухих» («Dialogue de sourds»); **«Короли шутки»** («Les rois du gag»), реж. К. Зиди. *1986:* **«Беглецы»** («Les fugitifs»), реж. Ф. Вебер. *1988:* **«Налево от лифта»** («A gauche en sortant de l'ascenseur»), реж. Э. Молинаро; «Манжклу» («Mangeclous»).

С. Кудрявцев

Жерар Депардье

Украденные письма

Отрывки из книги

Работе

Дорогая зануда!

Работа — слишком серьезное слово. Существуют меткие народные выражения: «Умереть от работы», «Сгорать на работе». Работа — это всегда спуск, скажем, в шахту.

Истинных работяг видно сразу. У них бедный словарь, они лишены дара речи. Работа отдаляет нас от самих себя, усыпляет. Это начинается очень рано. Уже с детства вас приговаривают к двадцати годам каторги: школа, институт и т. п.— и это как раз в те годы, когда человек полон мечтаний, фантазий, желаний. Не так давно я спросил очаровательную девчушку, кем она хочет стать. Она ответила: «Хочу стать бухгалтером». Представляете?.. Ее устами глаголило честолюбие родителей, бабушек, прадедушек. На эту бедняжку давила тяжесть генеалогического древа. Не может быть, чтобы кто-то хотел стать бухгалтером! Работа это то, что делает человека взрослым, работа убивает в нем лучшее, что дано ему от рождения,— гений, детскость. Я где-то читал, что в некоторых странах восьмилетних детей посылают работать на шахту. Я же считаю, что школа еще хуже. Выкручиваются, выживают только лучшие из учеников. Работа в школе носит чисто абстрактный, бессмысленный характер, за которую бедные дети даже не получают вознаграждения. Я обвиняю! У детей крадут лучшие годы жизни, отрезают руки в тот самый момент, когда они обладают особой творческой силой. Работа — это нечто противостоящее вам самим, вашей природе. Вас словно заставляют молиться, когда вам чихать на это, но вы все равно стоите на коленях и бормочете: «Аминь».

Постепенно ранец превращается в портфель, шорты вытягиваются до длины брюк. Ребенок умер. Возвращаясь вечером домой, парень говорит: «Нет, я не буду есть. Я вымотался. Лучше лягу спать». Нельзя сказать, чтобы он очень переутомился на работе. Просто над ним глумились. Возможно, влепили выговор. Вот почему ему весь свет не мил, и он даже любовью заняться не способен. Напялив на человека костюм взрослого мужчины, работа лишает его права называться человеком. Работа влечет за собой унижение. Вас заставляют встречаться с теми, с кем вы не хотите видеться. Встреча — это порыв, путешествие. Работа фиксирует, прибивает, привинчивает к месту. Заработная плата становится мерой наказания. Вас приговаривают к получению «смига» — минимальной зарплаты. Подчас возникает мысль: а стоишь ли ты большего? Тебя разменивают на платежную ведомость. Никакая карьера не возносит к небесам!

Говорят, что я моторный человек, что могу работать целые сутки. Но я никогда не знал, что такое работа! У меня нет записной книжки, я никогда ничего не записываю. Мой распорядок дня диктуется сердцем. Я не забываю, где мне следует быть, кто меня ждет. Я неизменно стремлюсь отвечать желаниям других людей. Так уж я устраивался всегда, что мне удавалось быть нужным. И выполнять чужие желания — ведь это не работа, это что-то ей противоположное.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 7.

Я начисто лишен тщеславия и не стремлюсь сделать карьеру. Нет ничего более глупого, чем успех. Нельзя преодолевать стометровку за 9,9 секунды в каждом забеге.

Мне повезло: у меня не было «семьи». У меня была только дикарка Лилетта и апаш-отец. Они не слишком заботились обо мне. Я не был запрограммирован. В отношении своих собственных детей — Жюли и Гийома — я стараюсь, а одному Богу известно, как это трудно — вести себя так, чтобы не вторгаться в их грезы. Я лишь стараюсь любить их.

А теперь смеха ради полюбопытствуйте, какое определение имеет слово работа. В основе его латинское «trepalum», а это значит инструмент для пыток. Да, да: машина, состоящая из трех кольев. Читаю определение: «Аппарат, позволяющий держать неподвижно крупный домашний скот, когда его клеймят или лечат».

Так вот, дружище, я не домашняя скотина. Я просто животное, которое кусается, если кто-либо пытается его клеймить. И у него есть имя — Депардье.

Патрику Девэру[1]

Дорогой Патрик!

В настоящее время нас перестают донимать в связи с годовщиной 1968 года. Двадцать лет спустя. Спустя — после чего? Бунт молодых старых мудил. Вот как мы оба думали об этой войне в снежки.

Сия прелюбопытная революция привела, однако, к тому, что полицейским сменили форму, а Бертран смог поставить фильм «Вальсирующие»! Его фильм стал настоящим камнем, пущенным в витрину французского кино. Вместе с Миу-Миу мы ниспровергали последние табу.

«Вальсирующие»! Этот фильм позволил нам жить жизнью богемы. Он дал нам то, чего лишены все, кому меньше двадцати лет. Уж как мы бесили Бертрана! Мы не приходили ночевать, на съемку являлись со следами гульбы и разврата на лицах. Мы были счастливы, как идиоты, как прогульщики уроков. Это была великая хулиганократия, смесь бессознательности и безответственности. Мы крали машину и — вперед на ночную корриду. Это были странные ночи. Нам казалось, что мы работаем, репетируем перед очередной съемкой. Ну да ладно!

Ты всегда казался мне человеком с обнаженными нервами, с содранной кожей. Во время съемок «Вальсирующих» в провинции мы жили в одном отеле. Однажды вечером, тщетно пытаясь уснуть, я вдруг услышал чьи-то стоны и жалобы. Мне никак не удавалось понять, откуда они доносятся. Звуки не затихали. Внезапно дверь моего номера раскрылась настежь. Я и сейчас вижу тебя на пороге — обезумевшего, возбужденного, с округлившимися глазами. Ты вяло пробормотал извинения.

— Я решил, что она с тобой.

— Кто?

— Миу-Миу. Я думал, что вы тут занимаетесь любовью.

Оказывается, эти твои стоны и жалобы имели отношение ко мне. Ты плакал. Тебе было плохо. Ты пережил в реальности эпизод «Вальсирующих». Подобно Роми Шнайдер, ты смешивал собственную жизнь с профессией актера, реальность с ролью. Ты с трудом переносил нравы этой среды. Ты выглядел излишне чувствительным, беззащитным, полукалекой перед лицом всего мира. Я видел, как ты запутался в киномифах, вроде Джеймса Дина. Тебе по душе был этот черный и упрямый романтизм. Ты находил, что смерть, эта на все готовая шлюха, прекрасна. И как только ты осознал это, то сразу потерпел крах. Ты «гнал» жизнь на неправильной скорости. Нельзя сказать, чтобы тебе не хотелось жить, но ты слишком страдал от жизни. Я видел, как ты можешь буквально увязнуть в дерьме, во всех этих ужасах. Что же удивительного, что ты в конце концов спятил? Уже в картине «Черная серия» ты бросался на ветровое стекло машины. Мне по-прежнему больно, когда я вспоминаю эту сцену. Этот фильм представляется мне провидческим. Ты веч-

[1] Патрик Девэр (1947—1982) — известный французский актер, которого с Депардье связывала работа в фильмах Бертрана Блие «Вальсирующие», «Приготовьте носовые платки» и др.

но бился головой о стены. В «Черной серии» чувствовалась безнадежная агрессивность, истерика, бунт.

Каким-то пронзительным, неестественным голосом ты завывал: «Так жить нельзя, я когда-нибудь пристрелю себя!» Или: «Мы не поддадимся, верно? Мы им не уступим!» Им — это был весь мир. Ты всегда его боялся. Теперь я могу тебе сказать без стеснения: я неизменно ощущал присутствие смерти рядом с тобой. Более того, я был уверен, что ты нас покинешь. Но я ни с кем не делился своей уверенностью. Я ничего не мог поделать. Я был лишь простым зрителем. Твое самоубийство стало плодом долгой и тяжелой болезни. Узнав о нем, я сказал себе: «Вот и все». А что тут еще скажешь? Я не стану переигрывать, как плохой актер. Я лишь животное, мне все безразлично, я и понятия не имею о смерти. Я — сама жизнь, со всем чудовищным, что с ней связано. Нельзя жить с ощущением вины, повторяя то и дело: «Я должен был бы», «Я бы мог...» К чему зря драть глотку?

Когда я потерял мать, я испытал странное чувство. Я не стал плакать, жалеть себя. Люди говорили мне: «Это придет потом». Но этого не случилось и потом. Лилетта была просто матерью. Мы любили друг друга, мы ссорились. С тех пор как ее нет, я еще больше чувствую ее близость. Я думаю о ней, разговариваю с ней. Когда она была жива, я просто знал, что она сидит у себя в углу. То, что она ушла, невероятная, неслыханная удача. Смею даже написать: с тех пор я обрел мать.

Конечно, если я потеряю Элизабет, я лишусь всего. Даже не знаю, что со мной будет. Возникнет боль в боку, я не стану лечиться, повисну в воздухе, а потом — рухну. Таков будет мой выбор. Я всегда говорил, что не позволю смерти замордовать себя. Себя и своих ближних. Я и тебе это часто говорил, Патрик. Вероятно, помимо своей воли, я начал это письмо с подспудным намерением рассказать тебе о своем коте. Мне просто необходимо рассказать о его смерти. Когда это случилось, я ревел, как плакальщица в трагедии. Просто не мог остановиться. Открылись все краны. Что он скоро умрет, я понял в ту минуту, когда увидел, что он уходит из дома на ночь — спать. Ему было десять лет — возраст не такой уж большой для кошек. Он ложился под глицинией, и всякий раз, когда я приходил за ним, он не сопротивлялся. Он был тяжелый. Из-за своей болезни. Эта его болезнь сразила меня. Я все понимал, а он ничего не мог мне сказать. Он был для меня самим воплощением кошки. Кошка — это кошка. Сказав себе «он болен», я стал думать о нем как о близком существе. И мне стало ужасно больно. Я подумал, сколько еще всякого мы могли бы сказать друг другу. И по обыкновению погладил его, посмотрел на него, прикоснулся к его мордочке. Он позволял это делать только мне. Он был болен и молчал, никак не реагируя. Вот когда я понял, что такое бессилие. Я страдал от своего бессилия точно так же, как было, когда ушел ты, Лилетта, когда ушел мой кот. Он умер от человеческой болезни — от рака. Я похоронил его в нашем саду.

Просыпаясь утром, я находил его голову на своей груди. Едва ощутив его присутствие, я чувствовал, как на меня нисходит покой. У меня был кот, с которым я мог беседовать. Скажешь: бред. Однако не так уж просто объяснять сложные вещи. Кот олицетворяет свободу. Он понимает твои блуждания и следует по пятам. Когда ты переполнен счастьем, рядом неизменно появляется кот. В фильмах Франсуа Трюффо рядом со счастливыми героями всегда шастает кошка.

Мы оба, Патрик, познали мгновения покоя и самоотрешения. Мгновения отдыха воинов. Знаешь, я был бы не прочь завести с тобой интрижку. Не дергайся. Ничего похожего на содомию с веслами в «Вальсирующих». Те ребята поступают так исключительно потому, что им скучно. Им надоело бродяжничать. Они прижимаются друг к другу, чтобы иметь силы тащиться дальше. И напиваются они потому, что начинают в себе сомневаться. Такова одна из проблем преступности, которую так трудно бывает объяснить.

Гомосексуализм — вещь куда более тонкая, чем думают иные. Я и понятия о нем не имею, просто не знаю, что это такое. Знаю только, что мужчина, женщина, животное, бутылка вина — все это позволяет человеку испытать мгновение разделенной благодати.

Все это приводит меня к мысли об удачно снятом кадре. В нем всегда есть что-то иррациональное. Мы работаем часами, теряем время на пересъемки, поправки, и вдруг — удача. Совершенно непонятно, как нам это удалось, просто озарение блеснуло, и кадр получился.

Я никак не могу отделаться от мысли, Патрик, что если бы ты был жив, то, вероятно, именно тебя я поцеловал бы в «Вечернем платье»[2].

[2] «Вечернее платье» — фильм Бертрана Блие, в котором Депардье играл гомосексуалиста, соблазнившего женатого человека.

Марко Феррери[3]

Дорогой Марко!

Все началось как нельзя лучше. После съемок в «Двадцатом веке» Бертолуччи я приехал в Рим за расчетом. Мы случайно пересеклись в конторе на студии. Ты был еще в ореоле успеха «Большой жратвы». Мы разговорились.

— Вы сейчас свободны?

— Почему вы спрашиваете?

— Мне нужен актер на роль человека, который отрезает свой член.

— Вот как! А почему он это делает?

— Потому что его бросила жена, потому что он один с ребенком, потому что без работы.

— Тогда о'кей! Я согласен.

Мне очень нравился фильм «Большая жратва». В него была заложена интересная, важная мысль. Все твои картины интересны по мысли. А теперь, прежде чем читать дальше, советую вернуться назад. Комплиментам конец, сладкой речи тоже. Держись, Марко! Но все равно мне не дотянуться до того, что я сказал о тебе в итальянской «Коррьере делла серра»: «Он так жаден, что не хочет расстаться со своим дерьмом, и оно бьет ему в голову». Конечно, это было не слишком любезно, но я как-то и не думал, что они напечатают. Однако я не стал от тебя прятаться, переходить на другую сторону улицы. Я ведь не раз говорил тебе все это в присутствии Изабель Юппер на съемках картины «История Пьеры».

Впрочем, то, что я намерен сказать теперь, я никогда не скрывал от всех, кто лишен свободного дыхания, лирики, кто вкладывает столько сил в выпендреж, пытаясь заставить себя высидеть пасхальное яичко. Мне не по душе, с каким наслаждением ты предаешься своим порокам, копаешься в своих недостатках. Сначала ты разыгрывал наставника, дающего уроки, пророка. Покушаясь на человеческие пороки, ты полагаешь, что действуешь подобно серной кислоте. А людям плевать. И на твою кислоту тоже. Ты считаешь себя пионером, а я утверждаю, что ты опоздал на последний поезд метро, что ты начинаешь серьезно отставать. Как видишь, Марко, я сел на своего любимого конька. Теперь мне будет непросто остановиться. Ты все время мучаешься вопросом, что есть человек. Ты говоришь ему, кто он такой и во что превращается в окружающем нас и все время меняющемся обществе. Мне противна эта апокалиптическая экология, твоя немного дешевая философия. Ты восстаешь против общих мест, тогда как надлежит исследовать детали, поверхность вещей, как говорит Моравиа. Категоричность твоих суждений, постоянная нравоучительность вызывают у меня гул в ушах. Ты словно помещаешь меня в исправительный дом. Иначе это можно назвать объяснением между ясновидящим и гадалкой. «Человек *таков*, потому что *это* означает *то-то*». Мне опротивели идеи. Я не разочарован в твоих фильмах — это хорошие картины, но не разочарован только потому, что не был очарован.

Обожди! Не вскакивай с места! Я еще не закончил! Мне хотелось тебе сказать, что тебе присуща мерзкая привычка смешивать страх, связанный с реализацией замысла, с истинным страхом творчества. С раннего утра ты озабочен лишь суммой, в которую обойдется картина, сколько надо заплатить группе, внести в социальный фонд. К концу съемок ты только и думаешь о счетах бакалейщика, о разных других счетах. Я и на Жан-Жака Бенекса сердился из-за его одержимости мыслями о кошельке. Явившись на съемки «Луны в сточной канаве», он был исполнен ненависти ко всему миру, хотя недурно заработал на «Диве»[4] — думаю, около одного процента от миллиарда. Подобные истории случались со мной много раз. Я знаю кучу людей, которые давно должны мне. Я предоставляю им возможность самим оценить меня, понять, во сколько обходится моя дружба. Иные из них в упор меня не видят из-за десяти тысяч, другие — из-за двадцати. Поистине в проигрыше остаются они сами. Я приложил все силы, чтобы унять Бенекса, убедить его в том, что несмотря ни на что мы все вместе должны снять фильм. Но ему никак не удавалось забыть обо всех этих процентах, и я быстро понял, что стал пешкой в его мести.

Вот так-то. Теперь мне полегчало. Мне просто необходимо было освободиться от пло-

[3] Марко Феррери — итальянский режиссер. Депардье снимался в его фильмах «Прощай, самец» и «Последняя женщина».

[4] «Луна в сточной канаве», «Дива» — фильмы Ж.-Ж. Бенекса.

хих воспоминаний. Я не мог себе в этом отказать. Все начинается внезапно, и пошло-поехало! Когда мы встретились с Франсуа Трюффо, я сказал ему, что мне не по душе его «дипломатия», что мне противны его «Украденные поцелуи». Что поделать, Марко, стресс появляется у человека по вине его окружения, и тогда он уже не в состоянии жить в гармонии с самим собой.

Жан-Луи Ливи[5]

Когда перед самым приездом в Париж я бросил школу и начал путешествовать, мне страшно не хватало школьного двора, где мы бегали на переменках. И уж никогда я не думал, что встречу приятеля по классу, готового прийти на выручку. Я был отягощен своим одиночеством, запутался в разных делах и был просто не способен на общение, насторожен и боязлив. Между школой и открывшимся миром у меня не было промежуточной стадии. Я не учился в лицее. Когда же, по выражению Бертрана Блие, «жизненный вихрь» унес меня, я затаился. У меня не было ни гида, ни зрелой любовницы, чтобы помочь шагнуть в жизнь, следуя тем правилам, которые позволяют вернуться на исходную точку.

А затем я очень просто повстречал тебя! Я пришел в контору «Артмедиа»[6] на улице Марбеф. Тебя буквально не было видно за огромным, наполеоновским столом. Вспоминается любезный, полноватый молодой человек с мягким взглядом и ласковым голосом. Не знаю, что случилось, но мы сразу понравились друг другу. Наш разговор походил на беседу двух потерявшихся, брошеных, немного неловких, немного печальных молодых людей. Считай меня полным ничтожеством, но я все же скажу: я почувствовал, что мы принадлежим к одной семье. От тебя исходил запах друга, да — запах друга, иначе не скажешь.

В то время вокруг меня крутилось много взрослых, пожилых людей. Я видел, что ты создан для полета, но тебе мешало родство — ты был племянником Ива Монтана. А потом мы повстречались в Риме. Это было в 1974 году. Сначала я поехал туда один на встречу с Бернардо Бертолуччи[7]. Он хотел, чтобы партнером Де Ниро был советский актер, но дело не сладилось. Чтобы продать себя подороже, я явился к нему с рожей героя фильма ужасов — со следами драки, разбитыми губами, со шрамами на бровях и скулах. Я как раз тренировался на ринге для будущего фильма Клода Сотэ «Венсан, Франсуа, Поль и другие». Мы устроились на террасе кафе, и я постарался проявить ту же краткость и умелость, что и боксер, отправляющий противника в нокдаун. «Это роль для меня, я сыграю вашего крестьянина»,— так говорил я Бернардо. Мы договорились. Но потом возникли сложности. Я потребовал такой же гонорар, как и «американец». Парижские импресарио попробовали меня «притормозить», заявляя: «Послушай, так все же нельзя». Однако я-таки добился своего. Но вскоре обнаружил, что другие актеры разъезжают в роскошных машинах и спят на шелку, мне же уготовили развалюху. Тогда я обрушился с криками на «Артмедиа», угрожая уходом, грозя, что создам вместе с Жан-Люком Годаром и Жан-Пьером Рассамом свою компанию. Разумеется, это бы нас погубило. Тогда ты сам приехал в Рим. Ты хотел понять меня. Рим стал местом нашего «медового месяца». Мы говорили, но наши разговоры никогда не прекращались. Я звоню тебе по нескольку раз в день. Я не могу обходиться без тебя. Когда у меня неприятности, когда я сам себя пугаюсь, я тотчас вспоминаю Элизабет, детей и тебя.

В тебе живут одновременно два разных человека — импресарио, наделенный властью, и бродяга. Ибо ты тоже принадлежишь к людям нашей профессии. Ты ведь замарал себя двумя пьесами. В твоем положении для этого нужно было немалое мужество. Вот отчего мы так доверяем тебе и всякий раз призываем на помощь, когда случается беда, и ты прибегаешь, не считаясь со временем и своим состоянием. От своего отца Жюльена ты унаследовал природный аристократизм. Он был крупным профсоюзным деятелем, шикарным ти-

[5] Жан-Луи Ливи — продюсер.

[6] Одна из крупнейших посреднических фирм Франции.

[7] Б. Бертолуччи готовил фильм «Двадцатый век».

пом. От матери же ты взял ангельское терпение и нежность. Умело, с профессиональной ответственностью ведя переговоры о контракте, ты никогда не станешь сводить кино к цифрам, определять его ценность суммой: нам случалось подписывать контракты и на шестьсот миллионов, и на ящик вина. Вместе мы способны мечтать о чем угодно.

Морису Пиала[8]

Мой дорогой Морис!

Мы будем с тобой рядом всю жизнь, до смерти. Мы напоминаем двух главарей банд, вынужденных делить один пустырь. Мы живем в относительном, хрупком мире. Уже прогремели войны, будут новые. Ты знаешь, что без них не обойтись, что это сильнее нас. Ты напоминаешь мне настоящего быка, быка-борца. Когда мы встречаемся, слышен треск рогов. Можешь смеяться, но... не знаю, кто из нас больше страдает из-за разлуки. Точно так же я не ведаю, кто из нас больше ревнив. Подумать только, я ведь никогда понятия не имел, что такое ревность! Ревность неизлечима, невыносима. Это животная ревность, подлая ревность, которая не прекращается ни на минуту, настоящая зубная боль. Похоже, ты познал ее первым. С тебя все и началось.

Мы договорились встретиться в «Довиле» на Елисейских полях. До этого ты, никого не предупредив, пришел посмотреть меня на сцене. Ты хотел мне что-то предложить. У тебя уже была репутация вспыльчивого, несносного человека. Иные даже считали тебя сумасшедшим. Я сказал тебе об этом. Мне хорошо было известно, что такое репутация. Мне почти никогда не удавалось походить на того, каким меня представляли.

Похоже, мы сразу понравились друг другу. Разговор получился легким. Мы словно общались до этого сто лет. Мне не надо было разыгрывать из себя эдакого парня, который хорошо знает свое дело: «Итак, что надо делать? Это? О'кей! Прекрасно! Сделаю, никаких проблем. Когда начинаем? Съемок на натуре много?..» Со своей стороны, ты не пытался купить меня, продавая кота в мешке, убеждая, что это будет моя лучшая роль. Уже тогда ты обладал склонностью к самоуничижению. Чем больше ты рассказывал, тем меньше чувствовал свой фильм. В конце концов он и вовсе начинал ускользать у тебя из рук. «Все не так, мне многое не нравится, я себе это представлял иначе...» Речь шла о картине «Раскрытая пасть», твоем будущем проходном шедевре. А затем начались сложности. Бертран Блие пригласил меня на «Вальсирующих». Он пришел немного раньше тебя. Таким образом, нам было не суждено поработать вместе. Меня заменил Филипп Леотар. После такого фальстарта съемки «Лулу» начались еще до того, как все сформировалось у тебя в голове.

Ну и съемки же нас ждали! Ты заставил меня сполна заплатить за мое предательство. До сих пор я знал, что такое драка — сапогами, велосипедными цепями, по-американски. Все равно мне досталось как никогда! Ты обладаешь искусством дотрагиваться до самого больного места, резать по живому, освещать ярким светом самые скрытые человеческие слабости. Снимаю шляпу! Тогда я постарался защититься, как мог. На улице. Вот именно: я ждал тебя на улице. После выпуска «Лулу». Я выплюнул на страницы газет всю свою боль, свой бунт. Я ни о чем не жалею. Это была хорошая драка. Я просто должен был нанести тебе удар. В то время я был довольно скверным актером. Мне было 27—28 лет, я жил вольной жизнью после успеха «Вальсирующих». И не считал себя дерьмом. Вот почему, представь себе, я ждал два года, прежде чем пошел смотреть «Лулу». Я все понял на просмотре. Вероятно, ты тоже. Нам просто было невмоготу друг без друга.

Фильм «Полиция» стал для нас не просто банальным примирением. Нас ждала настоящая благодать, брачные ночи. Вот когда я постиг, что такое ревность. Она наплывала волнами, порывами. Я думал: «Что за черт!.. Что со мной происходит?» Я вел себя в точности, как молодая женщина. Я никогда еще так не ощущал свою женственность, как рядом с тобой. Я ревновал ко всему, к Сандрине Боннер[9], к твоей свободе в павильоне, к тому,

[8] Морис Пиала — французский режиссер. Депардье играл в его фильмах «Лулу», «Полиция», «Под солнцем сатаны».

[9] Партнерша Ж. Депардье в фильме «Полиция».

как ты обращался с камерой, к срывам графика съемок. Я был несчастен от сознания, что не могу разделить твои страдания, муки творчества. Ты рожал без меня. Я же чувствовал себя исключенным, изгнанным. А мне так хотелось в эту минуту разделить твою тайну, твою скрытую от всех драму. Я бы так хотел быть актером для нас двоих.

Снимаясь у других режиссеров, которые очень далеки мне, я могу различить твои далекие стоны. Ты не из тех людей, которых можно успокоить, позвонив по телефону и произнеся несколько вежливых фраз: «целую», «увидимся в Париже после возвращения». Ты просто не можешь говорить что-то малозначащее, бесполезное. Мы никогда не клялись друг другу в дружбе, не обменивались банальными комплиментами. Комплимент — примитивен. На его изощренность у нас не хватает пара. Нам нужно поворчать, чтобы понять, успокоить друг друга.

На съемочной площадке мы уважаем наши вспышки гнева. В этом нет никакой алхимии. Ты не Клузо, который наводил страх на своих актеров. Ты начинаешь злиться, когда сцена не дается тебе, когда ты топчешься вокруг какой-либо детали. И только потом мы понимаем, что эта деталь — самое главное, решающее для всего фильма.

За пределами кино — текущая жизнь, ненависть к яблоням, которые мы решили срубить вместе. Наша ненависть к яблоням уже позволила нам сокрушить не одну из них. Ожидая меня, можешь поплевать на ладони!

Деньгам!

Монетам, банковским билетам, чекам, акциям, слиткам, свиньям, многодетным семьям и прочему.

Я всегда был богат и ни в чем не нуждался. Недавно я зашел повидать своего банкира Габриеля. И обнаружил необеспеченность моего личного счета в размере двухсот миллионов. Ужасное слово — необеспеченность. Ты — ничто, ты не обеспечен. С тебя словно сорвали маску. Все тебя видят, указывают на тебя пальцем.

Я нервничал, беспокоился, как всякий честный человек. Было просто невероятно, каким образом я оказался столько должен. Я не хотел к тому же, чтобы об этом узнали Элизабет и дети. Широко улыбаясь, Габриель шел мне навстречу.

— У меня оказывается...

— Никаких проблем, Жерар, никаких проблем.

— И все-таки это большая сумма.

— Да нет же, никаких проблем.

Он обращался ко мне, словно я был богат, словно речь шла о совсем другом человеке. Выйдя из банка, я вспомнил мясную лавку в Шатору, где торговали кониной.

Дома нам удавалось есть мясо лишь в первую неделю месяца и то благодаря пособиям. Часто, надев не меня пальто и дав мне в руки корзинку, меня отправляли в мясную лавку. Мясник меня встречал бешеным криком: «Нужно, чтобы пришел твой отец! Я хочу его видеть!» Я кивал головой, а затем спрашивал, могу ли я получить двести граммов конины. Это было ужасным унижением.

Однажды утром меня разбудил телефонный звонок. И какой-то тип на другом конце провода сообщил, что мне предлагают сниматься в течение двух дней в фильме Роже Леенхардта «Битник и его киска». Он добавил, что я буду получать пятьсот франков в день. Пятьсот франков в день в 1965 году! И тут я внезапно понял, что такое деньги. Это было откровением. Вероятно, потому, что это были честные деньги. Прежде, когда мне были нужны наркотики, я занимался спекуляцией среди солдат-американцев. Достать виски, сигареты не составляло проблемы. Иногда, удовольствия ради, я занимался мелкими кражами. Да и теперь на съемках если вижу красивую дверную ручку, то просто не могу устоять. Это своего рода желание оставить о себе память. Я также обожаю пепельницы в больших отелях. Эти штуки сводят меня с ума. Подчас я испытываю угрызения, когда случается стибрить что-либо у своих лучших друзей. А представьте себе: завтра я ужинаю в Елисейском дворце...

Выходя из банка, я понял, что иметь деньги — это просто-напросто значит располагать двумястами миллионами долга — суммой, которая вскоре удвоится вместе с налогами — и при этом говорить: «Не надо волноваться. Все уладится. Мы договорились». Деньги — это когда вам разрешают испытывать в них недостаток.

Снявшись в картинах «Папаши», «Вечернее платье», «Беглецы», я разбогател, деньги стали сыпаться со всех сторон, это напоминало водопад. Но в общем-то, если разобраться, деньги — это дерьмо. Поэтому мне было дерьмово, дружище! К деньгам следовало побыстрее привыкнуть, прежде чем они не съели тебя самого с потрохами. Это может стать смертельной болезнью, проникнуть в твое тело. И вот наступает день, когда ты превращаешься в скупердяя. Начинаешь считать. Вымерять.

Однако я никогда не стану настоящим богачом. Истинные богачи, профессиональные богачи думают лишь о деньгах. Бальзак однажды написал о «невероятной расточительности бедняков». Так вот, мне тоже присуще свойственное только бедным чисто животное отношение к деньгам. Единственное состояние, которым я обладаю,— это мой вкус и то удовольствие, которое я могу получить. Мое удовольствие, которым я всегда пользовался. Я всегда ел хлеб и пил вино с одинаковым ощущением во рту.

Да, я всегда был богат и никогда ни в чем не нуждался. Я краду дверные ручки и пепельницы в отелях. Я истратил пятьсот тысяч, чтобы снять «Тартюфа» и столько же потратил на «Берег левый, берег правый». На моем счету двести миллионов долга, но на счету моей компании — два миллиарда. Мое настоящее богатство в том, что у меня были родители, которые никогда не читали мне морали, что у меня есть жена, которую я люблю с девятнадцати лет, и дети, для которых, надеюсь, деньги никогда не станут волшебной палочкой. Мое настоящее богатство еще и в том, что я никогда не спутаю вино, для производства которого применяют углекислоту, с боченочным.

Франсису Веберу[10]

Мой дорогой Франсис!

Больше всего меня сейчас волнует то, что там, в Америке, ты совсем один. Меня нет рядом, и с тобой всякое может случиться. Не без твоего участия у меня появилось какое-то странное желание тебя охранять, эдакий материнский инстинкт. В такое состояние духа меня повергла твоя незащищенность. Перед лицом обстоятельств ты выглядишь таким потерянным. Опасность представляют для тебя и люди. Ты не умеешь водить машину и не способен грамотно заварить чай, не взорвав дом. Ты не умеешь расстелить себе на ночь постель. Если бы на свете жили такие люди, как ты, как все эти твои Перены и Пиньоны, такие неприспособленные к жизни, пришлось бы отменить воинскую повинность.

Техника вызывает у тебя панику. Ты вечно боишься потерять равновесие. Ты многие часы занимаешься на снарядах и гимнастикой и, хотя способен сделать тройной прыжок через пропасть, никогда не сможешь сесть на велосипед.

Подобная неловкость, другие недостатки, весь этот трогательный недуг начисто опровергаются твоими дьявольски безупречными, «железными», как говорят в кино, сценариями. Вот тут-то и проявляется твоя ловкость. Тут тебя не поймаешь на ошибке, ты не потеряешь равновесие. Отныне Пиньон больше не запутается ногами в ковре, не станет крушить кастрюли. Подобных Пиньонов голыми руками не возьмешь!

«Восемьдесят кусков — и сценарий под ключ!» — провозглашал ты в начале 70-х годов, вызывая негодование той части кинематографистов, которые считали себя авторами. Автор — это ты. Только читая твои сценарии, я понял, что есть автор, более того, в чем заключается работа автора. Это не такая уж неблагодарная и бесплодная работа. Ты мне часто повторяешь, что это — искусство отчуждения. Что она слегка напоминает работу художника, который сначала прикрывает полотном те места на будущей картине, которые не собирается писать. Он делает это, чтобы не испачкать то, что потом напишет. Как и он, ты тоже часами прикрываешь все лишнее, убирая из сценария все ненужное, чтобы лучше сохранить главное — решение. Такая работа может занять у тебя год. О ней никто не знает, не имеет ни малейшего понятия. Ты — ремесленник. Твои сценарии подобны отполированным предметам, предметам искусства. Это подлинно научные конструкции, часовые механизмы, в которых

[10] Франсис Вебер — французский режиссер. Депардье снимался у него в фильмах «Приманка» (в советском прокате «Невезучие»), «Папаши», «Беглецы».

каждый эффект работает в должный момент. Это мир мастерства, точного слова, выверенности — вплоть до запятой.

Ты можешь, конечно, растеряться, проявить агрессивность, поддавшись эмоциям, страху перед лицом непредвиденной ситуации. Именно такая слабость превращает тебя в дьявола при разработке мизансцены. Подчас можно обойтись без диалогов, которые ослабляют сцену, но никак не без мизансцены,— без нее нет ничего, нет фильма. Твоя гениальная способность строить эпизод позволяет тебе добиваться поразительных результатов в работе с актерами, придавая характерам гибкость и изящество. Образы героев определяются физическими действиями. Они раскрываются перед нами во всей своей обнаженности. Ты не нуждаешься ни в каких оправдательных монологах, бесконечных психологических мотивациях, долгой экспозиции. Все течет из самого источника.

В отношениях между Люком и Пиньоном в «Беглецах» есть предначертанность. Помимо своей воли, они созданы друг для друга. Это — настоящая семейная пара. Они во власти ситуации, в которую попали. Предначертанность их встречи, четкий и резко обозначенный аспект их отношений отвечают требованиям определенной холодности, истинной жестокости, присущей великим юмористам. У Люка и Пиньона нет сил избежать своей участи. Это два героя притчи, пленники поговорки, вовлеченные в махинацию, сравнимую с «Новыми временами». В какой-то степени в твоих сценариях у героев нет надежды. Как было написано? «Когда Пиньон встречает Люка...» В сущности ты — правый писатель. Левые писатели оставляют своим героям шанс, сударь мой. У них есть свобода выбора. Не такие уж они жертвы того, что с ними происходит. Они могут реагировать, влиять на события. В твоих же картинах все решает ситуация. Снимаясь у тебя, я никогда не испытываю ощущение, будто участвую в пустяковой комедии. Критика несправедлива к тебе — точно так же, как к твоим актерам. «Беглецы» — такая же серьезная лента, как и «Полиция», и «Под солнцем сатаны». Подчас весьма не просто разгадать все безумие, которое скрыто в твоих сценариях. От постоянного завинчивания и развинчивания болта всегда может появиться трещинка, из которой выглянет странность. Я не знаю более странного, более невероятного финала, чем в «Беглецах». Это — мир, внезапно лишившийся женщины, это — мужчина, переодетый в женщину, это — девочка, одетая мальчиком, это — мнимая семья... Кино нуждается в авторах, то есть людях, свободных от норм поведения. Нужно, чтобы все авторы снимали кино. Нужно освободиться от режиссеров! Что такое режиссер? Это более или менее способный техник. Платина среди техников — это тот человек, который идет быстрее других, который не теряет времени на то, чтобы выбирать и ставить объектив. Все могут быть режиссерами. Я был режиссером!

Думаю, ты правильно поступил, уехав в Лос-Анджелес. Американцы быстрее оценят твой талант, чем наши зануды-французы. Надо же было тебе делать такие огромные сборы своими фильмами! Идиот! Ты оказался вне закона, вне критики. Нет, ты правильно сделал, уехав туда. И все же... Не сердись на меня за то, что я тебе сейчас скажу, Франсис. Уверяю тебя, эта мысль мне подчас мешает уснуть. Слушай же внимательно: если ты поставишь керамический чайник на плитку, он взорвется. Вот и все. Мне уже легче...

Перевод с французского А. Брагинского

Окончание в следующем номере

«Мосфильм»

«Лестница», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 54 мин. Автор сценария А. Житинский. Режиссер А. Сахаров. Оператор Н. Немоляев. Художники Б. Бланк, В. Мурзин. Композитор В. Комаров. Звукооператор Е. Поздняков.
Роли исполняют: О. Меньшиков, Е. Яковлева, С. Аманова, С. Арцыбашев, Л. Куравлев, К. Ильенко, В. Степанов, Саша Щербаков, Е. Ткачева, А. Пятков, И. Сидоренко, Н. Кочегаров и другие.

«Счастливчик», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин. Автор сценария А. Усов. Режиссер В. Мишаткин. Операторы И. Бек, В. Папян. Художник И. Шретер. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Р. Берз.
Роли исполняют: Н. Стоцкий, И. Климова, Е. Лазарев, Е. Сафонова, В. Надоленко, В. Разумовский, Л. Карауш, В. Мищенко, В. Ключников и другие.

«Мосфильм», студия «Круг»

«Загадка Эндхауза» (по мотивам романа Агаты Кристи), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
Автор сценария и режиссер В. Дербенев. Оператор Л. Калашников. Композитор М. Таривердиев.
Роли исполняют: А. Равикович, В. Кяльмялите, Д. Крылов, И. Слуцка, А. Харитонов, Ю. Будрайтис, И. Озола и другие.

«Мосфильм», студия «Круг» (СССР) — «Интерстудио» (Греция) — «Посейдон Продакшнз» (Англия)

«Комедия о Лисистрате» (по мотивам произведений Аристофана), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Автор сценария и режиссер В. Рубинчик. Оператор В. Пиганов. Художник Ю. Кладиенко. Композитор О. Янченко. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Е. Коренева, В. Шендрикова, О. Кабо, И. Феофанова, Л. Полякова, Е. Караджова, М. Гайзидорская, К. Галицкая, А. Калягин, К. Райкин, Е. Стеблов, Ю. Казючиц, Б. Хмельницкий, Л. Тимцуник, Дима Предтеченский, В. Долженков и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — «Фильм Валасс» (Индия)

«Черный принц Аджуба», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 18 мин., 2-й серии — 1 час 13 мин.
Авторы сценария В. Ежов, Ю. Аветиков, Б. Бхалла, Б. Катиял, П. Радж. Режиссеры Г. Васильев, Шаши Капур. Операторы А. Ковальчук, Питер Перейра, С. Ануфриев. Художники О. Кривченя, Деж Мукерджи, В. Душин. Композитор А. Рыбников. Звукооператоры Л. Вейтков, Сарош Италия.
Роли исполняют: Амитабх Баччан, Димпл Кападиа, Шамми Капур, А. Шенгелая, Риши Капур, Сонам, Амриш Пури, Г. Дачиашвили, З. Капианидзе, А. Лория, В. Богачев, Дилип Тахил, Т. Яндиева, И. Хизанишвили, А. Карапетян, Сушма Сетх, Саид Джафри, Р. Рудин, К. Кужалиев.

«Ленфильм», ТО «Голос»

«Канувшее время» (по мотивам романа А. Бека «Новое назначение»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 58 мин.
Автор сценария А. Гребнев. Режисер С. Шустер. Оператор А. Чечулин. Художники Г. Кропачев, А. Федотов. Композитор Б. Тищенко. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: С. Любшин, Е. Евстигнеев, Н. Русланова, О. Корчиков, Т. Васильева, Н. Волков, В. Зельдин и другие.

«Ленфильм», ТО «Ладога»

«Караул», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин. Автор сценария И. Лощилин. Режиссер А. Рогожкин. Оператор В. Мартынов. Художник А. Загостин. Звукооператор Н. Астахов.
Роли исполняют: А. Булдаков, С. Куприянов, А. Полуян, Н. Михайловский, А. Смирнов, Т. Денисенко, Р. Ибрагимов, Д. Иосифов и другие.

«Торможение в небесах», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Автор сценария Р. Солнцев при участии В. Бутурлина. Режиссер В. Бутурлин. Оператор В. Васильев. Художник В. Банных. Композитор В. Кисин. Звукооператор Л. Изаков.
Роли исполняют: В. Смирнов, Н. Русланова, Ю. Кузнецов, В. Цепаев, Л. Борисов, И. Никитин, Ю. Мажуга, Б. Щербаков, А. Фатюшин, Е. Поротов и другие.

Одесская киностудия (СССР) — «Зебра» (Польша)

«Дежа вю», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин. Авторы сценария А. Бородянский, Юлиуш Махульский. Режиссер Юлиуш Махульский. Оператор Януш Гауер. Художник Валентин Гидулянов. Звукооператор А. Подлесный.
Роли исполняют: Ежи Штур, В. Головин, Н. Караченцов, Г. Петрова, О. Шкловский, В. Мищенко, Елизавета Махульская, В. Сафонов, В. Белоусов, В. Шаповалов, А. Хостикян, В. Степанов и другие.

«Искусство жить в Одессе» (по мотивам произведений И. Бабеля), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.
Авторы сценария Г. Николаев, Г. Юнгвальд-Хилькевич. Режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич. Операторы Ф. Гилевич, В. Ноздрюхин-Заболотный. Художник Н. Иевлева. Композитор А. Градский. Звукооператор А. Подлесная.
Роли исполняют: А. Петренко, С. Колтаков, А. Соколов, О. Табаков, С. Крючкова, В. Авилов, София Кузева, А. Ширвиндт, З. Гердт, С. Мигицко, Н. Позднякова, М. Бояр-

ский, О. Школьник, Г. Лежава, Ю. Кузнецов, А. Лицитис, Е. Полынчук, Ю. Дубровин, В. Павловский, В. Мальцев, С. Фурман, В. Цой, Б. Брондуков, Д. Чубаров, Г. Астахов, Ю. Рудченко, М. Капнист, В. Фролова, С. Бехтерев и другие.

«Беларусьфильм»

«Романтик» (по одноименной повести Л. Вакуловской), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 59 мин.
Автор сценария В. Гусаков. Режиссер М. Брауде. Операторы М. Брауде, К. Ремишевский. Художник А. Верещагин. Композитор А. Адасинский. Звукооператоры С. Шухман, А. Волков.
Роли исполняют: О. Мокшанов, Т. Васильева, Е. Плешките, В. Платов, В. Улик, В. Багдонас и другие.

«Киргизфильм»

«Заговор», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Автор сценария и режиссер Г. Базаров. Оператор М. Мусаев. Художник А. Абдыкалыков. Звукооператор О. Абдибайтов.
Роли исполняют: С. Джумадылов, А. Темирова, М. Бахтыгереев, К. Медетбеков, Г. Аджибекова, Д. Сейдахматова, Е. Телеубаев, А. Бакирова, Н. Марусич, М. Молдобаев, Д. Шадыбеков, А. Алканов и другие.
«Кербез. Неистовый беглец», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Автор сценария К. Омуркулов. Режиссер Г. Николаенко. Операторы В. Соколов, Ш. Алыкулов. Художники А. Тешебаев, А. Макаров. Композитор С. Осмонов. Звукооператор А. Темирбеков.
Роли исполняют: Д. Байтобетов, К. Акматов, А. Мураталиев, М. Алышбаев, А. Абдыкалыков, С. Кумушалиева, Д. Куюкова и другие.

«Туркменфильм»

«Клятвы нашего детства», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Авторы сценария О. Манджиев, К. Оразсахатов. Режиссер К. Оразсахатов. Оператор А. Карпухин. Художник А. Чернов. Композитор Д. Хидыров. Звукооператор Б. Чарыев.
Роли исполняют: О. Оразов, А. Ходжаева, Ч. Сейитлиев, А. Джаллыев, Б. Бабаев, О. Черкезов, Д. Медведев, Ю. Дедович, У. Ходжаниязов, Б. Аширов, М. Бабаев, Б. Аннанов, О. Оразсахатов, Х. Нарлиев, М. Тачев, О. Кичиев, Д. Хидыров, В. Терехов, А. Рустамова, О. Артыков, И. Боголюбов и другие.
«Ничего не случилось» (по мотивам повести Б. Абдуллаева «Звездный дождь»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.
Авторы сценария Ю. Папоров, С. Гаранина, М. Сойунханов. Режиссер М. Сойунханов. Оператор Б. Атаев. Художник Г. Гусейнов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор О. Зотова.
Роли исполняют: Ю. Васильев, Б. Бердиев, Б. Савченко, Х. Нарлиев, М. Оразов, К. Аширов, А. Довлетов, С. Гусейнов, Ю. Кулиев, Г. Овезова, В. Медведев, А. Джаллыев, Я. Бранд и другие.

«Фора-фильм»

«Шакалы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Авторы сценария В. Иванов, Х. Файзиев. Режиссер Х. Файзиев. Оператор В. Климов. Художник А. Шибаев. Композитор Э. Салихов. Звукооператор С. Литвинов.
Роли исполняют: Н. Туляходжаев, А. Подошьян, Е. Никифорова, Р. Уразаев, Ю. Парамонов, А. Пирмухамедов, О. Калиберда, А. Соловьев, О. Измайлов, А. Кузнецов, В. Шульгин, М. Виноградова, Т. Таджиев, В. Жухимович, Л. Дуров, Н. Рахимов, У. Юсупов, М. Алимова и другие.

Зарубежные фильмы

«Иван и Александра» («1952 — Иван и Александра»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария и режиссер Иван Ничев. Оператор Георгий Николов. Художники Анна Маркова, Анґел Ахрянов. Композитор Божидар Петков.
Роли исполняют: Климент Чорбаджиев, Моника Буденова, Филип Трифонов, Мария Статулова, Симеон Савов, Галина Лазова, Борислав Чучков, Иван Тричков и другие.
«Хануссен», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 56 мин.
Производство «Объектив» (Венгрия) — «ССС Фильмкунст» (Западный Берлин) — ЦДФ (ФРГ).
Авторы сценария Иштван Сабо, Петер Добаи. Режиссер Иштван Сабо. Оператор Лайош Колтаи. Художники Йожеф Ромвари, Ласло Макаи, Дьюла Тот. Композитор Дьёрдь Вукан.
Роли исполняют: Клаус-Мария Брандауэр, Эрланд Юсефсон, Илдико Баншаги, Вальтер Шмидингер, Карой Эперьеш. Гражина Шаполовска, Колетт Пильц-Уоррен, Адриана Беджиньска, Дьёрдь Черхалми и другие.
«Девушка на реке», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).
Автор сценария и режиссер Данг Нят Минь. Оператор Фам Вьет Тхань. Художник Ле Тхи Хоан. Композиторы Чинь Конг Шон, Фам Чонг Кау.
Роли исполняют: Минь Тяу, Ань Зунг, Ха Суен, Бун Дык Фу, Нгуен Нгок Кыонг, Ле Хонг Тхуан и другие.
«Большой талант», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
Производство Телевидения ГДР.
Автор сценария Иоахим Голь. Режиссер Томас Якоб. Оператор Хорст Клеве. Художник Ганс Фёлькер. Композитор Арнольд Фрич.
Роли исполняют: Петер Боргельт, Андреас Шмидт-Шаллер, Лутц Риман, Юстус Фритче, Уте Любош, Данни Авеге, Фред Дельмаре, Пегги Мармут и другие.
«Бог-дитя», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Производство Национальной корпорации по развитию кино (Индия).
Автор сценария, режиссер и

композитор Утпаленду Чакраборти. Оператор Соуменду Рой. Художник Суреш Чандра.
Роли исполняют: Смита Патиль, Садху Мехр, Рохини Хаттангади, Ом Пури, Шьямананд Залан, Сушант Саньял и другие.
«И придет тот день», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Производство «Практик Филмз» (Индия).
Автор сценария Азиз Кайси. Режиссер Сатьен Бос. Оператор Сунил Шарма. Художник Рави. Композитор Алок Гангули.
Роли исполняют: Ашок Кумар, Раджан Сиппи, Раджкиран, Дивья Рана, Комал Махукар и другие.
«Поющая раковина», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 10 мин., 2-й серии — 1 час 07 мин.
Производство «Мухамбика Арт Криэйшнс» (Индия).
Автор сценария и режиссер Бхаратхираджа. Оператор Б. Каннан. Художник Камаласекар. Композитор Илайя Раджа.
Роли исполняют: Сатьярадж, Ренха, Венкатем, Раджа, Джозефин, Васудев и другие.
«Смерть манекенщицы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Производство Чанчуньской киностудии (Китай).
Автор сценария Чэнь Фан. Режиссер Аньбу Даоэрцзи. Оператор Лю Синь. Художник Вэй Хунюй. Композитор Лю Сицзинь.
Роли исполняют: Ли Юань, Ян Цзюань, Ли Цзинли, Лю Цян, Дин Синь, Мэй Лили, Юань Юйлян, Чжан Яньпин, Лю Синь и другие.
«Пошлите меня на фронт», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 09 мин.
Производство «Монголкино» (Монголия).
Автор сценария Дамба. Режиссер Жигжидсурэн. Операторы Зундуй, Лхагвадорж. Художник Нямдаваа. Композитор Дамдинсурэн.
Роли исполняют: Байдий, Цэвэлсурэн, Тумурбаатар, Батцэцэг, Дашжамц, Семенцов и другие.
«Запасной, на старт!», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Ангел Мора, Шербан Маринеску. Режиссер Ангел Мора. Оператор Марин Станчу. Художник Кэлин Папурэ. Композитор Адриан Энеску.
Роли исполняют: Михай Стан, Джордже Александру, Богдан Станоевич, Татьяна Филип, Георге Ксапо, Флорентин Душе, Ион Роксин и другие.
«На тропе войны», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство «Хэмдейл Корпорейшн», «Меркури Энтертейнмент» (США).
Автор сценария Спенсер Истман. Режиссер Фрэнк Роддам. Оператор Брайан Туфано. Художник Майкл Бингем. Композитор Чаз Янкель.
Роли исполняют: Билли Уэрт, Кевин Диллон, Тим Сэмпсон, Джимми Рей Уикс, Девин Майер Хауард, Джерри Хардин, Танту Кардинал, Билли Маккинни и другие.
«Река», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа 02 мин.
Производство «Юниверсл» (США).
Авторы сценария Роберт Диллон, Джулиан Барри. Режиссер Марк Райделл. Оператор Вильмош Жигмонд. Художник Чарлз Розен. Композитор Джон Уильямс.
Роли исполняют: Сисси Спасек, Мел Гибсон, Скотт Гленн, Шейн Бейли, Бекки Джо Линч, Барри Праймес, Чарли Робинсон, Билли Грин Буш и другие.
«Поле чести», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Производство «Баккара Продюксьон», «Пальмир продюксьон», «Силена Одиовизюэль» (Франция).
Авторы сценария Жан-Пьер Дени, Юбер Опти. Режиссер Жан-Пьер Дени. Оператор Франсуа Катонн. Художник Марк Птижан. Композитор Мишель Порталь.
Роли исполняют: Крис Кампьон, Фредерик Майер, Паскаль Рокар, Эрик Ваплер и другие.
«Друг в непогоду», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ярослав Соукуп, Мирослав Вайц. Режиссер Ярослав Соукуп. Оператор Владимир Смутны. Художник Людвик Широкий. Композитор Ян Балаж.
Роли исполняют: Сагван Тофи, Лукаш Вацулик, Беата Андрашевич, Карел Аугуста, Андрей Гриц, Кароль Страсбургер, Алена Вранова, Иван Выскочил и другие.
«Петух не запоет» (по мотивам пьесы Ивана Буковчана), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Автор сценария Игорь Руснак. Режиссер Мартин Тяпак. Оператор Владимир Ондруш. Художник Юрай Червик. Композитор Светозар Страчина.
Роли исполняют: Карол Махата, Леопольд Гаверл, Густав Валах, Вера Стрнискова, Милан Княжко, Марек Тяпак, Зита Фуркова, Владимир Дурдик, Здена Студенкова, Борис Сливка, Зузана Вачкова и другие.
«109-й идет без остановки» («Бомба в поезде»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Производство «Тоэй» (Япония).
Авторы сценария Дзюнья Сато, Рейнесуке Оно. Режиссер Дзюнья Сато. Оператор Масахико Имура. Художник Сиучиро Накамура. Композитор Хачиро Аойяма.
Роли исполняют: Кен Такакура, Кей Ямамото, Кен Уцуи, Фумио Ватанабэ и другие.

Уиллем Дефо в фильме «Последнее искушение Христа», режиссер Мартин Скорсезе. О фильме читайте в номере

Индекс 70402

Цена 1р.30к

ИСКУССТВО КИНО

ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1990-го и в 1991 ГОДУ «ИСКУССТВО КИНО» ПУБЛИКУЕТ:

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. Лекции по кинорежиссуре
ИНГМАР БЕРГМАН. «ПЕРСОНА»
П.-П. ПАЗОЛИНИ. «ТЕОРЕМА»
ЖИЛЬ ПЕРРО. «ДОСЬЕ 51»
АЛЬФРЕД ХИЧКОК. «ПСИХОЗ»
ГОДАР О ГОДАРЕ. Главы из книги
ДИРК БОГАРД. КАК Я РАБОТАЛ С ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги
РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины: БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЕВ, ДЖЕЙН ФОНДА
ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. «КЕНГУРУ»

В РАЗДЕЛЕ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ:
стенограмма обсуждений первой и второй серии фильма Эйзенштейна «Иван Грозный»;
беседа руководителя кинематографии С. Дукельского с кинорежиссерами братьями Васильевыми;
«Николай Щорс — легенда и реальность», неизвестные материалы: письмо однополчан Щорса и история создания фильма Довженко

В РАЗДЕЛЕ «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:
А. Ф. КЕРЕНСКИЙ. Народ и власть

В РУБРИКЕ «МИР ДУШИ»:
ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ. «Грядущий Хам», «Христианство и государство», «Лев Толстой и революция» и другие работы
ЗИГМУНД ФРЕЙД. «Неудовлетворенность культурой», «Психология масс и анализ человеческого «я»
ЖАН-ПОЛЬ САРТР. «Зигмунд Фрейд». Сценарий

А также новые сценарии А. Червинского, А. Миндадзе и других авторов

В РУБРИКЕ «СВОБОДНАЯ ТЕМА»:
статьи Н. Коржавина, Ю. Айхенвальда, З. Миркиной, А. Нуйкина, Л. Рошаля и других авторов

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати».

8 90